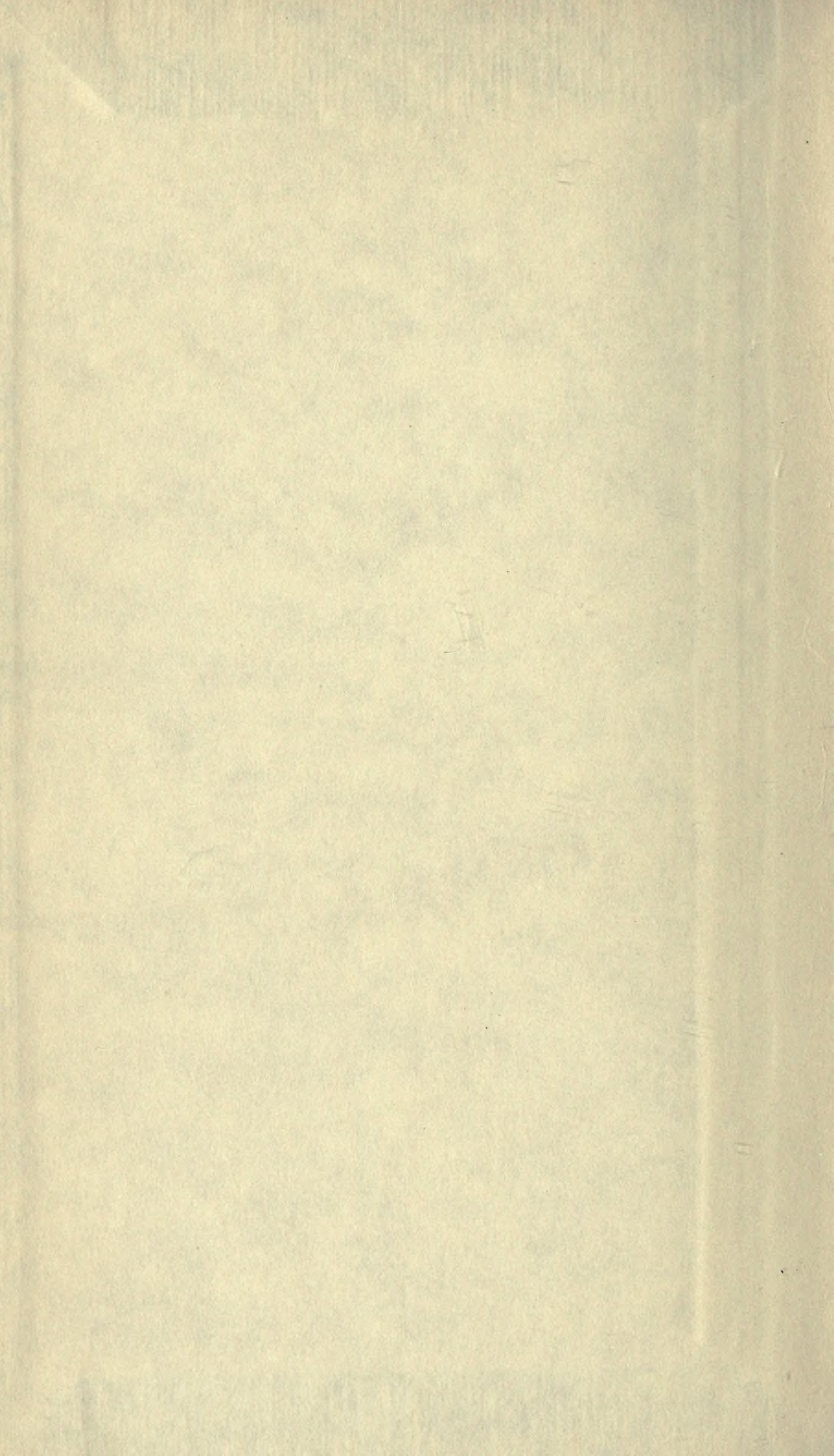
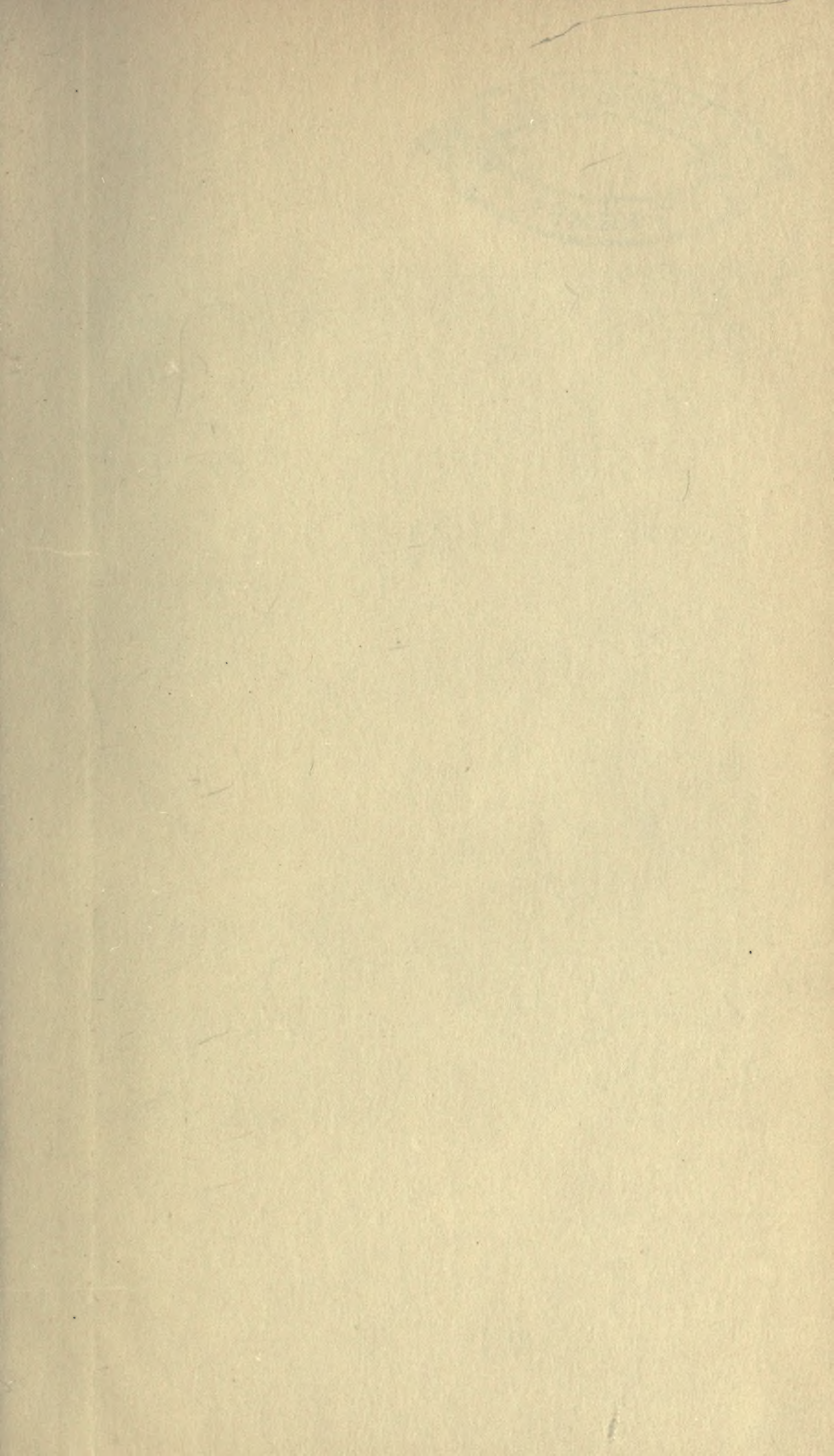
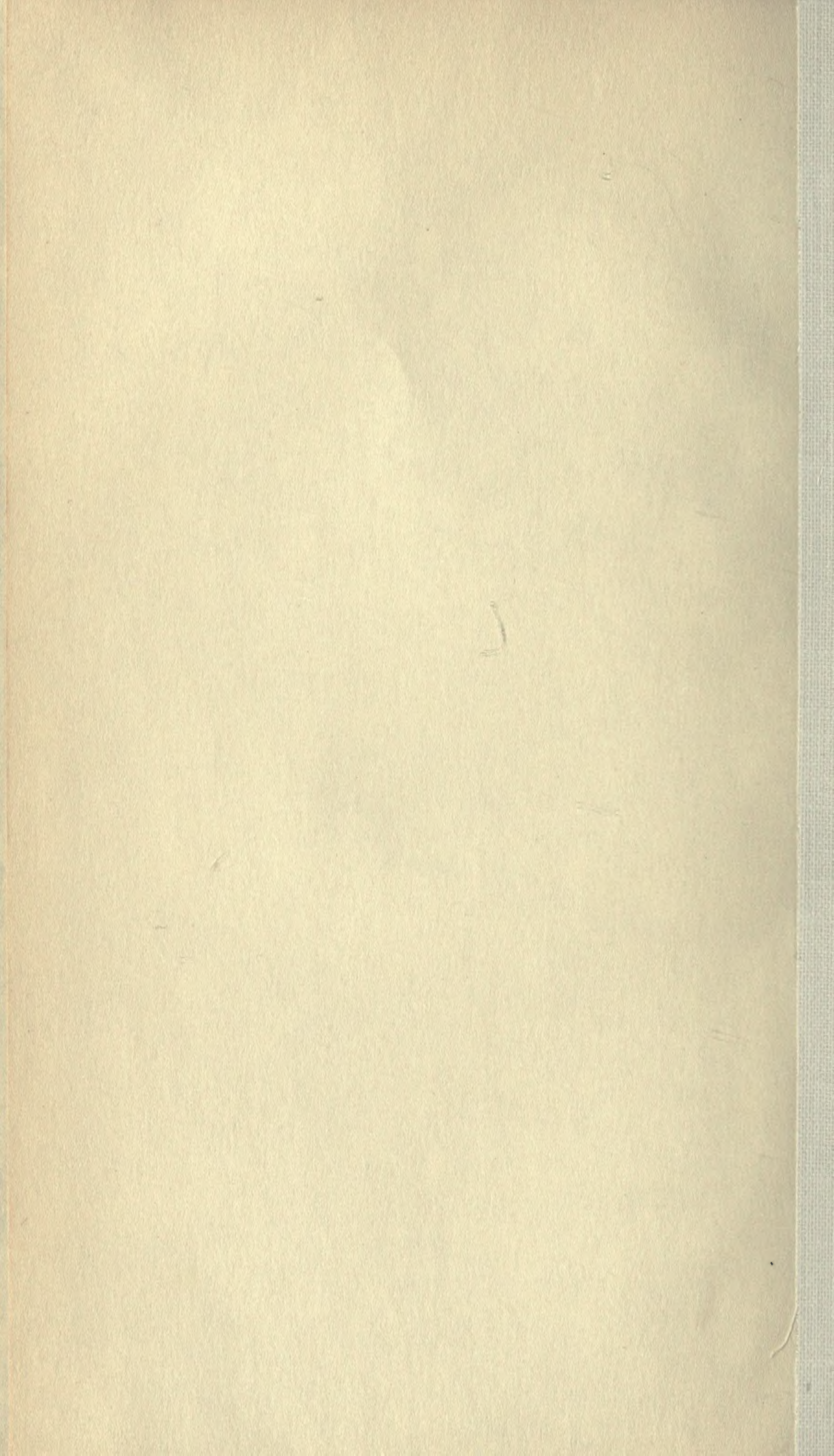
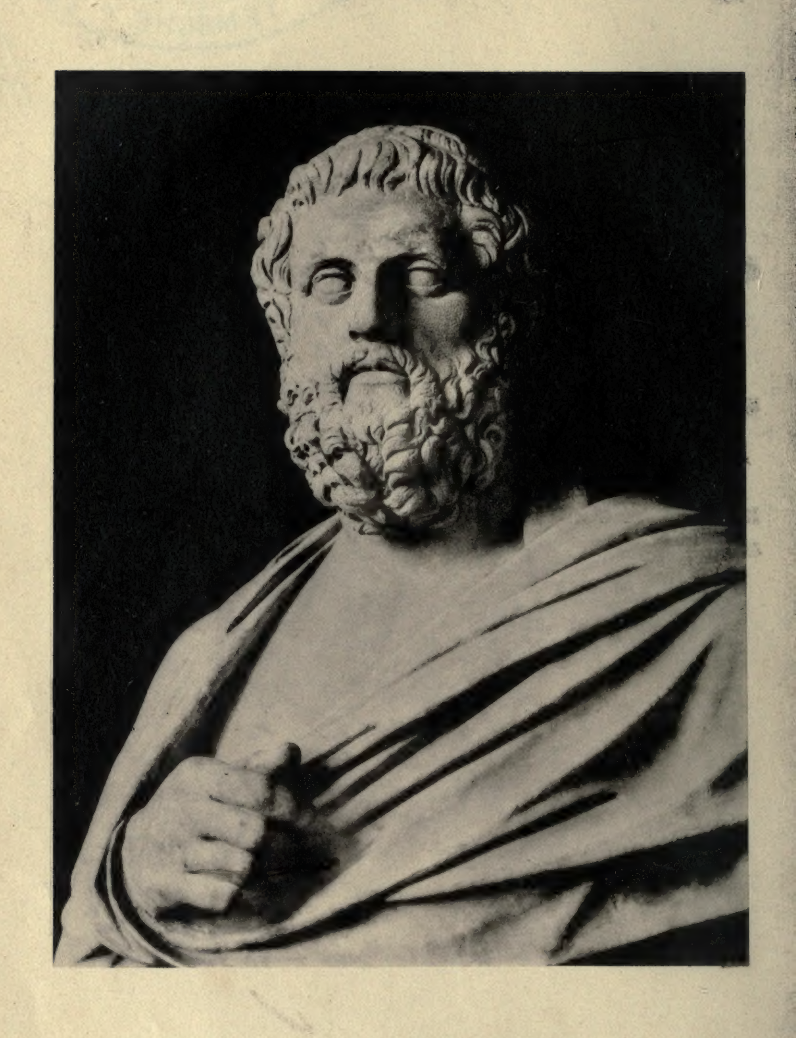

UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 00585988 9








JEF HINDERDAEL
* TEMSCHE *



# Ästhetischer Kommentar

zu den

# Tragödien des Sophokles

von

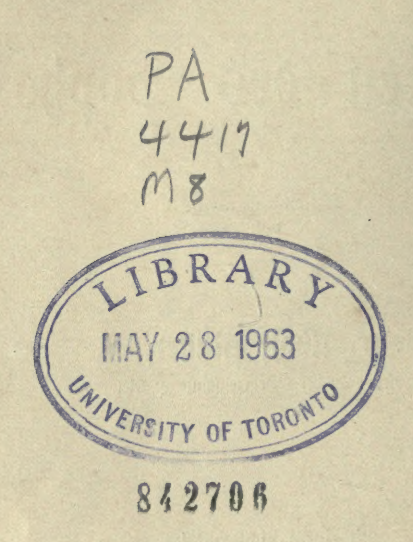
Dr. Adolf Müller,
Professor an der Gelehrtenschule zu Kiel.

Mit einem Lichtdruckbild.

Paderborn.

Druck und Verlag von Ferdinand Schöningh.

1904.


LIBRARY
MAY 28 1963
UNIVERSITY OF TORONTO

# Vorwort.

Der grammatischen Methode, welche im abgelaufenen Jahrhundert der klassischen Philologie wesentlich Richtung und Ziel gab, verdankt die gesamte Altertumswissenschaft kritisch gesichtete Texte. Der Ertrag dieser schwierigen, entsagungsvollen Arbeit ist nicht gering anzuschlagen, denn er bedeutet das Fundament, dessen Quadern erst einen sicheren Bau verbürgen. Trotzdem hat die mißbräuchliche Anwendung dieser Methode auf den Unterricht der höheren Schulen und ihre oft ausschließliche Alleinherrschaft unendlichen Schaden angerichtet, ja zeitweilig den Bestand des Gymnasiums in Frage gestellt. Denn so gewiß das Verständnis der antiken Schriftwerke solides grammatisches Wissen erfordert, ebenso sicher ist dieses nur die Vorstufe für das eigentliche Ziel des Unterrichts, die Einführung in den Geist des klassischen Altertums. Wie vielen lernbegierigen Jünglingen sind auf Gymnasien und Universitäten Steine statt Brot gereicht!

Für die Erreichung jenes Ziels möchte der vorliegende ästhetische Kommentar einen Beitrag liefern. Er möchte aber nicht allein der Schule dienen, sondern auch den Gebildeten unseres Volkes, denen der Trieb zu der stillen Schönheit hellenischer Dichtung noch nicht verdorrt ist. Und Sophokles wird der Tragiker bleiben, welcher den Modernen am ehesten einen Blick in die Seele des attischen Dramas gestattet, trotz aller Anstrengungen des gegenwärtig größten Meisters auf diesem Gebiet, Äschylus und Euripides dem modernen Geschmack durch glänzende Nachdichtungen und Kommentare zu gewinnen.

Ob oder wieweit es dem Verfasser gelungen ist, seinem Ziele nahe zu kommen, wird das Urteil der sachverständigen Kritik

entscheiden. Jedenfalls darf er versichern, daß er sich seiner Verantwortung und der Schwierigkeit seiner Aufgabe wohl bewußt gewesen ist und sich bemüht hat, die Forderung strenger Wissenschaftlichkeit mit lesbarer Darstellung zu vereinen. Denn nur so wird die Philologie im besten Sinne populär wirken können.

Um den Leser in den Stand zu setzen, den Wert der gewonnenen Resultate selbst zu prüfen oder auch sich über Spezialfragen eingehender zu unterrichten, hat er überall die Hauptquellen seiner Darstellung, klassische wie moderne, angegeben. Was er einem Welcker, Schneidewin, v. Wilamowitz verdankt, ist in dem Buche hoffentlich sichtbar; die ganze, schier unübersehbare Literatur auf diesem Gebiete in ihrem vollen Umfange lückenlos zu beherrschen dürfte nur wenigen Sterblichen gegeben sein. Jedenfalls hofft der Verfasser, nichts Wesentliches übersehen zu haben, würde aber für jede Nachweisung dankbar sein. Denn es ist sehr wohl möglich, daß von dem, was er Neues zu bringen glaubt, manches, vielleicht vieles schon andre gesehen haben. Wie sich denn manche merkwürdige Übereinstimmung ergeben kann, wenn zwei denselben Gegenstand behandeln. So hatte der Verfasser den Passus über die Schuldfrage des Ödipus und der Antigone schon niedergeschrieben, als er die Programmschrift von H. F. Müller: Was ist tragisch? (Blankenburg a./H. 1887) las und zu seiner Überraschung fand, daß einige Stellen aus ihr bis auf dieselben Zitate aus Lessing und Freytag seiner Darstellung ähnelten. Diese nur deshalb zu streichen, um dem Verdachte des Abschreibens vorzubeugen, fühlte er sich nicht veranlaßt. Man muß es ihm schon auf sein ehrliches Wort glauben, daß er sich nirgends stillschweigend den Ertrag fremder Arbeit angeeignet hat, z. B. auch nicht in der Szenerie des Ajas, die ihm so, wie sie dargestellt ist, schon vor Jahren feststand, ehe noch der schöne Aufsatz von Robert im Hermes erschien.

Die Übersetzungen der Zitate, auch der nicht Sophokleischen, sind ausnahmslos Eigentum des Verfassers, er trägt also für sie auch die Verantwortung.

In der Schreibung der Eigennamen ist er mit bewußter Inkonsequenz verfahren. Die lateinische Form ist überall da beibehalten, wo sie wenigstens der älteren Generation in Fleisch und Blut übergegangen ist; Zwischenstufen wie Ajas — die ja auch

Welcker braucht — möge man verzeihen; sonst ist das griechische Prinzip durchgeführt. Dieses wird in der Zukunft voraussichtlich zum Siege gelangen; vorläufig widerstreben wohl noch, wenn den Verfasser die eigne Empfindung nicht täuscht, der Mehrzahl der Leser Formen wie Troia und Helene, von Sekyon ganz zu schweigen, welches bekanntlich in „der“ Peloponnes der Archäologen liegt.

Schließlich hat er seinen Freunden E. Bruhn und J. v. Destinon herzlichen Dank abzustatten, jenem für manche wertvolle Nachweisung, diesem für eine sorgfältige Durchsicht des Manuskripts.

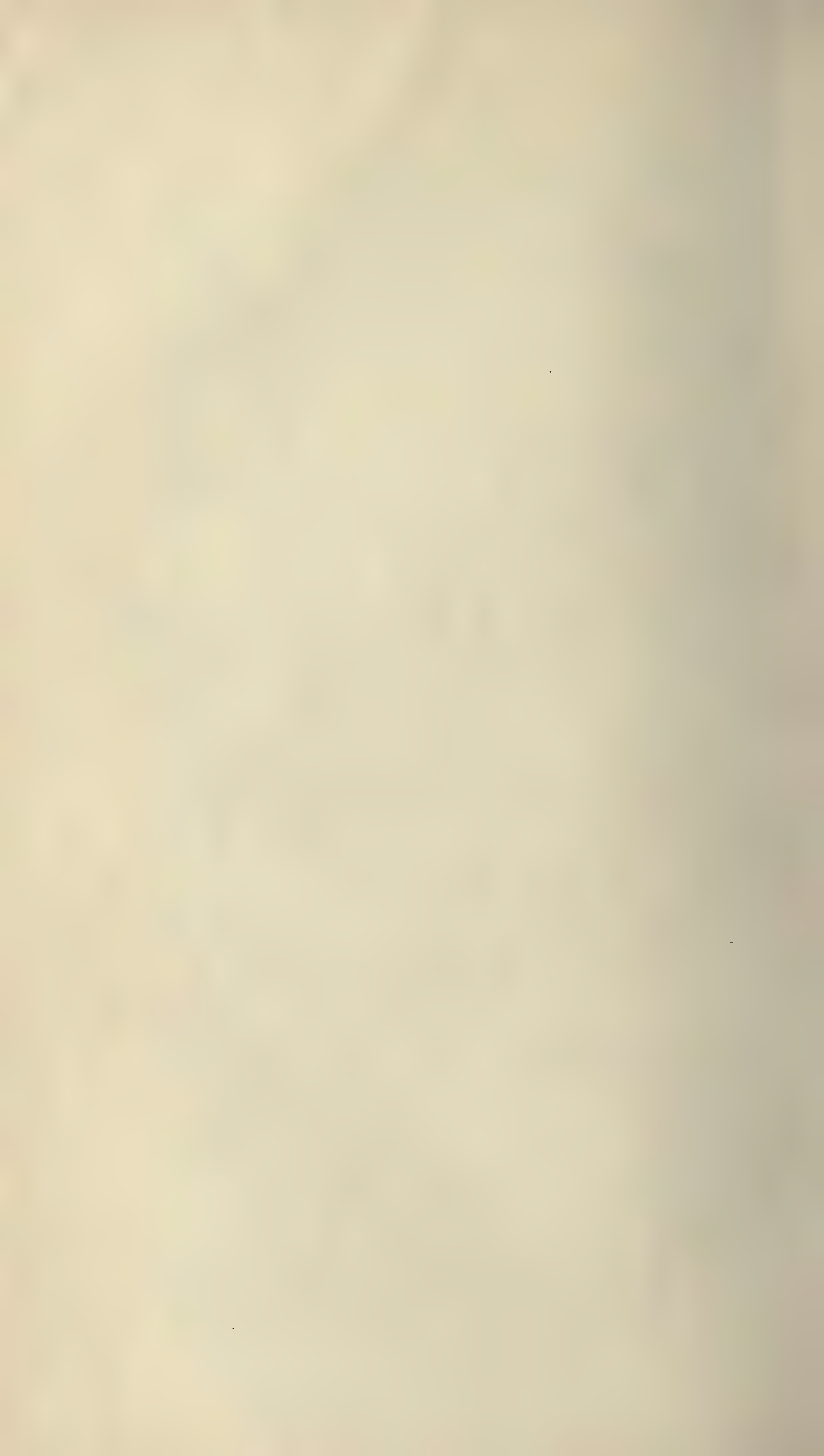
Kiel, im Februar 1904.

**Adolf Müller.**

# Inhalt.

I.

# Sophokles als Mensch und Künstler.



Selig, welchen die Götter, die gnädigen, vor der Geburt schon
Liebten, welchen als Kind Venus im Arme gewiegt,
Welchem Phöbus die Augen, die Lippen Hermes gelöset
Und das Siegel der Macht Zeus auf die Stirne gedrückt!

Diese Anfangsverse des tiefsinnigen Schillerschen Gedichts preisen die wenigen Begnadeten des Menschengeschlechts, denen die Götter die Fülle ihrer Gaben in die Wiege gelegt haben, denen „die Schläfe schon vor des Kampfes Beginn bekränzt" sind, jene Glücklichen, denen Sieg und Liebe kraft ihres bloßen Erscheinens zufallen. Schiller, selbst ein Großer, aber kein Glücklicher, wird, seines dornenvollen Lebenspfades gedenkend, voll Resignation, doch ohne Neid, dabei zunächst Goethe im Auge gehabt haben.

Denken wir uns jene Worte im fünften Jahrhundert v. Chr. gesprochen. Wem würde man sie passender in den Mund legen als dem rastlos strebenden Euripides, der in seinem Leben weder Glück noch Stern hatte? Wer anders aber hätte ihm vorschweben können als sein glücklicher Rivale Sophokles, des Sophillos Sohn?

Denn Sophokles ist ein Götterliebling. Nicht der Speersieg ward ihm geschenkt und nicht „die herrschaftgebende Binde"; er brach seinen Lorbeer in dem idealen Reich, welches die wechselnden Formen vergänglicher Staatengebilde überdauert und an dessen Bau kein Volk mit glänzenderem Erfolg zu schaffen berufen war als das hellenische. Denn diesem Künstlervolke war, als Ersatz seines Mangels an politischem Instinkt und Charakter, wie keinem andern arischen Stamme die Gabe schöpferischer Phantasie und der Adel seelenvoller Form verliehen. Den Stein und das Erz hat es gemodelt, jenes ideale Reich mit architektonischen und plastischen Wunderwerken zu schmücken; in dem feinsten Stoff, in seiner Sprache, hat es die edelen Gebilde seiner poetischen Phantasie geformt, welche dauernder sind denn Erz und Marmor.

Es ist ein Großes, zum Führer bei solchem Werk mit ausersehen zu sein, und Sophokles ist ein solcher; doch erst, wenn die Charis den Auserwählten umstrahlt, wenn er siegt, wo er sich zeigt, wenn er ein Liebling der Götter und Menschen ist, dann erst hat er das Glück, das sonst „nimmer der strebende Mut erringt". Sophokles war ein solcher Glücklicher. —

Es gibt für den Literaturfreund vielleicht kaum eine lockendere Aufgabe, als den Werdegang und das Porträt eines Dichters aus seinem Werk zu erschließen. Wenn sich dem Dichter jedes bedeutsamere Ereignis seines Lebens, jede innere und äußere Erfahrung zum Gedicht gestaltet, wenn er mit seinen Freunden behaglich plaudert, seine Widersacher und Neider mit überlegenem Humor oder scharfer Ironie abfertigt, wenn er von seinen Hoffnungen und Wünschen, von Erreichtem und Versagtem erzählt, seine Lebensweisheit und Lebenskunst denen, die davon hören und Nutzen ziehen mögen, in klassische Form faßt, wenn er sich mit seinen kleinen Schwächen und selbst äußerlichen Eigentümlichkeiten porträtiert, wenn so — man hat längst gemerkt, wer uns vorschwebt, — in greifbarer Lebenswahrheit das Bild eines vollen antiken Menschen, des Horaz, vor uns steht, dann verspüren wir den hohen Reiz des prodesse und delectare an uns, den Empfangenden. Bei Sophokles sind wir nicht in der glücklichen Lage, denn bei dem Tragiker und Epiker tritt die Person des Dichters hinter seinem Werk zurück. Auch können die zusammenhangslosen Brocken, welche uns aus dem Altertum unter dem Titel einer Vita des Sophokles überliefert sind, auf den Namen einer Biographie keinen Anspruch erheben; dazu erschwert das Zerrbild, welches die Komödie von den hervorragenden Männern ihrer Zeit gibt, das richtige Sehen, wenn sie auch gerade unsern Dichter noch glimpflich genug behandelt hat. Längst sind die überkommenen Nachrichten mit aller wünschenswerten Vollständigkeit und Kritik in den bekannten Ausgaben und Literaturgeschichten zu einem Lebensbilde zusammengefaßt, und es kann nicht die Aufgabe dieser Blätter sein, oft Dargestelltes zu wiederholen. Wir begnügen uns damit, den Dichter als Menschen und Künstler zu schildern, soweit es die erhaltenen Nachrichten und die Trümmer seines Werkes gestatten.

Es ist Glück, der Sohn eines großen Volkes zu sein, höheres,

wenn die Spanne Zeit, die dem Menschen zugemessen ist, mit der Blüte seines Volkes zusammenfällt, höchstes, wenn sein Lebenswerk den feinsten Duft jener Blüte bedeutet, er selbst der Stolz und Liebling des Volkes ist. Dieses Glückslos ist Sophokles gefallen. Ein Hellene, ein Athener, ein Sohn des fünften Jahrhunderts, der den herrlichsten Sieg seines Volkes in einem Alter sah, wo die Eindrücke schon unauslöschlich haften, hat er die Jünglingszeit in der Epoche des aufstrebenden attischen Reiches verlebt. Die Vollkraft seiner Mannesjahre sah den Gipfel der Herrlichkeit Athens, und als das Alter nahte, hingen zwar dunkle Wetterwolken um das Land, das seine Seele über alles liebte, ein schwerer Strahl fuhr herab auf sein Volk, als er ein Achtziger geworden war, doch ihm verlieh die Muse unversiegliche Lebensfrische und Kraft, sich und sein Volk mit den Schöpfungen seines Dichtergeistes zu erquicken. Als Neunziger erlebte er noch den letzten schönen Sieg Athens, und die Götter entrückten ihn, ehe die harte Hand Lysanders die Mauern der stolzen Stadt niederlegte. Die Linie dieses Lebens fällt also im wesentlichen mit der großen Zeit Athens zusammen.

Jahrhunderte waren seit dem Erwachen hellenischen Lebens abgelaufen, ehe diese Stadt sich auf ihre Mission besann. Seit den Tagen grauer Vorzeit, wo Jonier ihren Speer in den steinigen Boden Attikas trieben, war die Landschaft im Besitze dieses Stammes. Er erwehrte sich glücklich der dorischen Völkerwelle, beteiligte sich dann aber weder an der politischen noch an der geistigen Entwicklung der Nation. Während der kriegerische Adel die Kraft des Peloponnes zu einem waffengewaltigen Bunde zusammenfaßte, während im asiatischen Griechenland hellenische Dichtung ihre ersten prachtvollen Blüten trieb, führte Attika ein stilles Sonderdasein und blieb eine der sagen- und dichterärmsten Landschaften von Hellas. Erst mit dem sechsten Jahrhundert tritt es hervor. Solons Reformen machen der Herrschaft des Geschlechterstaates ein Ende und bereiten einer gesunden Demokratie den Boden. Doch auch hier zeigt es sich, daß die dumpfe Masse sich aus eigener Kraft niemals vorwärts zu bringen vermag. Vier große Männer führen Athen teils in zäher Arbeit, teils mit genialer Schwungkraft in hundert Jahren stufenweise zum Gipfel seiner Macht: Peisistratos,

Kleisthenes, Themistokles, Perikles, — Themistokles der größte von ihnen. Indem er dem Volk Athens die Erkenntnis erschloß, daß seine Zukunft auf dem Wasser liege, indem sein stählerner Wille auch die Konsequenzen durchsetzte, welche dieser Erkenntnis entsprangen, wies er der Stadt die Bahn ihrer Entwicklung, rettete er allein Griechenland vor dem Ansturm der persischen Weltmacht, erhob er im letzten Grunde seine Stadt zur Führerin von Hellas. Nicht alle hochfliegenden Hoffnungen freilich, welche die Bürgerschaft in den folgenden Jahren erfüllten, vermochten die Männer zu verwirklichen, welche Themistokles' Werk fortsetzten. Zwar sicherte im Jahre 448 ein leidlicher Friedensschluß die asiatischen Griechen vor dem Perserjoch und rettete einen Teil der Kimonischen Erfolge, aber die Schlachtfelder von Tanagra und Koroneia zeigten der attischen Macht ihre Grenzen. Auf die Gewinnung der Landhegemonie mußte Athen — zum Unglück für die Gesamtnation — verzichten, Perikles kapitulierte notgedrungen 446 vor dem drohend erhobenen Schwerte Spartas. Aber doch war schließlich viel gewonnen. Unter dem Schirm des attischen Reiches, unter der Flagge seiner vierhundert kriegsbereiten Trieren war sicheres Wohnen, der Arm Athens reichte vom Kimmerischen Bosporos bis zu den Küsten Siziliens. Die mit bewußter Konsequenz durchgeführte, aber durch die überlegene Persönlichkeit eines besonnenen Staatsmannes vor Torheiten bewahrte Demokratie entfesselte das Spiel aller Kräfte. Dieser Staat gab zum erstenmal der Menschheit das Schauspiel, daß eine politische Gemeinschaft freier Menschen keinen Herrn über sich kannte als das Gesetz, das sie sich freiwillig auferlegt hatte und dessen Willen sie unverbrüchlich gehorchte, daß die Idee des Vaterlandes als solche die Brust unabhängiger Männer füllte und durch ihre zwingende Macht Gut und Blut dieser Männer in opferfreudigen Dienst stellte.

So war jenes Zeitalter herangereift, in welches sich die Seele des Kunstfreundes so gern versenkt, das so oft mit Begeisterung und glänzenden Farben geschildert ist. Während Sparta in den verknöcherten Formen seiner aristokratischen, bald oligarchisch entarteten Verfassung erstarrte, Korinth als Handelsmacht in demselben Verhältnis sank, wie Athen stieg, während die Treibhausblüte Joniens so rasch verwelkte, wie sie sich entfaltet hatte, setzte schon

mit den Perserkriegen die gesammelte, unverbrauchte Kraft Athens ein, um sich in der ersten Hälfte der Pentekontaetie vorwiegend politisch und kriegerisch, in der zweiten ausschließlich künstlerisch zu betätigen. Und es ist ein unermeßlicher Gewinn für die Menschheit geworden, daß diese Stadt der Kunst ideale Aufgaben von einer Mannigfaltigkeit und Größe stellte, wie es nur noch einmal die kunstsinnigen Päpste der italienischen Renaissance getan haben. Wie hier, so ist dort die Kunst unauflöslich mit der Religion verbunden. Denn die Religion bleibt, mag sie eine Form haben, welche sie wolle, „ein ideales Bedürfnis der Menschheit", und alle Kunst wieder hat sich aus dem Bedürfnis des Kultus entwickelt. So hat Athen, die göttergeliebte und gottesfürchtige Stadt, die reichen Mittel, welche aus ihrem Welthandel und den Tributen der Untertanen ihr zuflossen, in den Dienst dieser Kunst gestellt und ist dadurch vornehmlich die Hochschule von Hellas geworden. Die Schulen und Stilarten der Architektur, Skulptur und Malerei, welche gesondert in andern Städten und Gauen Griechenlands entstanden waren, münden nun in Athen, um sich in der Erfüllung der höchsten Aufgaben zu durchdringen, zu befruchten und in Schöpfungen göttlicher Schönheit zu vollenden. An diesem Mittelpunkt hellenischen Lebens wetteifern die attischen und nichtattischen Künstler in ehrlichem Ringen, denn alles, was Hellas an Talenten hervorbrachte, strömte nach Athen zusammen. Fand man doch hier den fruchtbarsten Boden für seine Schaffenskraft, das liebevollste Verständnis für seine Ideen.

In diese Zeit ist Sophokles gestellt, dieser Stadt als einer ihrer edelsten Söhne geschenkt.

Wem von den jetzt lebenden Deutschen noch das Glück zuteil geworden ist, als Knabe und werdender Jüngling mit wachem Bewußtsein die hehren, aber bangen Jahre zu erleben, in denen sich die Wiedergeburt des neuen Reiches waffenklirrend vorbereitete und vollzog, wer fern von den kämpfenden Heeren und mit ihnen doch durch tausend Bande verbunden klopfenden Herzens der Kunde der Entscheidung harrte und dann die Nachricht von Königgrätz und Sedan vernahm, der ist unter analogen geschichtlichen Eindrücken aufgewachsen wie Sophokles. Ihm, der 496/95 geboren

ist, mochte, einem fünf- bis sechsjährigen Knaben, als erster, unauslöschlicher Eindruck sich die Schicksalsstunde in die junge Seele prägen, wo das Volk in Athen der Entscheidung von Marathon harrte und nach dem Siegruf die Dankgebete zu den Göttern aufstiegen; er mochte zehn Jahre später von Salamis' Küste aus dem Ringen eines entschlossenen Volkes um seine Freiheit zuschauen, dessen ruhmvoller Ausgang nicht bloß den Griechen, sondern der Menschheit eine tröstliche Wende ihres Schicksals bedeutete. Wie sich während und nach dieser Zeit der Knabe zum Jüngling und Mann entwickelte, davon können wir uns nur ein ungefähres Bild machen, doch alle Umstände vereinigten sich, dieser vielverheißenden Menschenknospe Licht und Sonne zur schönsten Entfaltung zu schenken. Sein Vater war ein Fabrikherr, dem die Arbeit von Hunderten waffenschmiedender Sklaven reichen Ertrag abwarf. So blieb dem Sohne das bittere Los der Armut erspart. Doch ihm war größeres Glück geworden.

Die Musen und Grazien hatten an seiner Wiege gestanden und ihn überreich mit ihren Gaben geziert. Verständnisvolle, sorgsame Erziehung bildete sie aus. In dem stillen Gau Kolonos nördlich der Stadt, dessen paradiesischer Schönheit er als Greis ein pietätvolles Denkmal gesetzt hat (Öd. Kol. 668 ff.), wuchs er auf. Er hat als Jüngling auch die Übertragung des Eumenidenkultus von dem Areopag in den Hain von Kolonos gesehen, der von altersher eine Stätte chthonischer Gewalten und Dämonen war. So ist unter den heiligen Schauern dieser Stätte auch der Keim einer tiefen Frömmigkeit in sein Herz gepflanzt, welche einen Grundzug seines Wesens bildet. Hier wurde der mit allen Reizen leiblicher und geistiger Anmut geschmückte Knabe von den besten Lehrern — für Musik wird der berühmte Tonmeister Lampros genannt — in allen musischen Künsten ausgebildet. Er muß es darin zu hoher Vollendung gebracht und seine Altersgenossen überstrahlt haben: denn unter Hunderten schöner Knaben wurde er ausersehen, den Siegespäan nach der Schlacht bei Salamis als Vortänzer und Vorsänger mit der Kithara zu führen. Und wenn er später in zwei Jugenddramen, der Nausikaa und dem Thamyras[1], die Titelrollen

[1] Dies ist die attische Form des Namens; Homer (Il. II 595) nennt den thrakischen Sänger Thamyris.

spielte und als Nausikaa die Zuschauer durch die Anmut seines Ballspiels, als Thamyras durch die Kunst seines kitharodischen Vortrags entzückte, so bedeutet das nichts Geringes, denn diesem Volke war ja Grazie und künstlerischer Sinn angeboren. — Den besten Teil ihrer geistigen Ausbildung empfing ja die griechische Jugend von Homer. Es braucht uns nicht berichtet zu werden, mit welcher Liebe sich die Dichterseele des jungen Sophokles in die Lieder des ionischen Sängers versenkt hat und wie an Homers und der Homeriden Studium ihm die Schwingen gewachsen sind. Wir sehen es aus seinem eigenen Werk. Wie sehr es die Spuren Homerischen Geistes trägt, zeigt schon das Urteil des Sophokles-verehrers Polemon, eines Schülers des Akademikers Xenokrates, welcher Homer den epischen Sophokles, Sophokles den tragischen Homer nannte.

So reifte Sophokles in der Stille zum Manne. Wir erfahren nichts weiter von seinen Jugendjahren. In einem Alter, wo Goethe schon durch seine holdesten Lieder, durch den Götz und Werther berühmt wurde und an seinem Faust dichtete, arbeitete Sophokles, den Sorge um den Erwerb des täglichen Brotes nicht lähmte, an sich selbst. Achtundzwanzig Jahre alt trat er mit seiner ersten tragischen Dichtung hervor im Jahre 468. Der erste Schritt in die Öffentlichkeit ist sogleich ein Triumph für ihn; er erringt den ersten Preis und besiegt den gefeiertsten Meister der Tragödie. Seitdem begleitet der Sieg seine dichterische Laufbahn.

Die vollkommene Unabhängigkeit, der glänzende Wohlstand, in dem Sophokles lebte und an dessen Besitzer nicht mehr das Odium des Erwerbers haftete, erhob ihn in die Klasse der zwar nicht mehr rechtlich, aber doch faktisch Bevorrechteten, aus denen auch die fortgeschrittene Demokratie ihre Führer wählte und wählen mußte. Sophokles hat sich der Ehrenpflicht, Staatsämter zu übernehmen, nicht entzogen, mochte auch sein idealer Beruf als Dichter und Lehrer seines Volkes ihn noch so tief durchdringen und sein weiches, beschauliches Naturell sich gegen die Tätigkeit auf der Bühne des politischen Lebens sträuben, wo die widerstreitenden Interessen der harten Wirklichkeit feindlich aufeinanderstoßen und kalte Überlegung, entschlossenes, oft rücksichtsloses, ja grausames Durchgreifen erfordern.

Sophokles hat hohe, verantwortliche Staatsämter bekleidet, doch wird sich wohl sein geistvoller Freund, der Dichter Jon von Chios, nicht weit von der Wahrheit entfernen, wenn er über ihn urteilt: „In der Staatskunst war er weder hervorragend einsichtig noch tatkräftig, sondern ein ehrenwerter Durchschnittsathener." Die trockene Funktion eines Finanzmenschen, das harte Handwerk eines Strategen mag dem heiteren Freunde reizvoller Schönheit oft sauer genug geworden sein. Das beweist die hübsche Anekdote, welche Plutarch erzählt. Sophokles pries im samischen Feldzuge seinem Kollegen Perikles die Schönheit eines Knaben — dies war seine Schwäche. Da sagte Perikles halb scherzend, halb im Ernst: „Sophokles, nicht nur seine Hände muß ein Stratege rein erhalten, sondern auch seine Augen." — Dennoch hat er als Bürger redlich seine Pflicht getan. Zwar hören wir nichts von seiner aktiven Beteiligung als Soldat in den Kämpfen, welche der Stadt auch nach den Perserkriegen nicht erspart blieben, doch werden wir annehmen müssen, daß er dem Vaterland auch mit der blanken Waffe gedient hat wie Äschylus, aber nicht als Hoplit, sondern in dem vornehmen Reiterkorps. Darauf läßt seine soziale Stellung als Mitglied des Geldadels und seine Vorliebe für das edle Pferd schließen, das er wohl ähnlich zu meistern wußte wie den Pegasus. Wuchs er doch in dem Gau auf, der sich wegen seiner günstigen Vorbedingungen zur Rossezucht rühmte, das Pferd, das Geschenk Poseidons, zuerst für den Dienst des Menschen gezähmt zu haben (Öd. Kol. 709 ff.). „Schönpferdig" nennt er Kolonos (V. 668 u. 711), er verwendet das Pferd zu einem anschaulichen Vergleich Elektra V. 25 ff. und schildert in demselben Stück — an sich anachronistisch und in dieser Ausdehnung unmotiviert — mit glänzenden Farben und liebevoller Kleinmalerei ein Wagenrennen in Delphi (V. 680 ff.). In der Vollkraft seiner Mannesjahre ist er als Staatsmann im Dienste der Perikleischen Politik tätig. Sein Reichtum, noch mehr die besonnene Ruhe und die Abgeklärtheit seines Wesens mochte ihn an sich in die Reihen der Konservativen weisen. Doch während Äschylus aus seinem Unmut über die Demokratisierung der Verfassung kein Hehl machte, schloß er sich mit Überzeugung an Perikles an. Deutlich spiegelt sich in den Dramen sein politischer Standpunkt. Er haßt die Willkürherrschaft der

Tyrannen — Kreon in der Antigone, Agamemnon im Ajas, Aigisthos in der Elektra — und die Brutalität des spartanischen Regiments — Menelaos im Ajas —, erkennt aber wohl, daß die Menge der Führung bedarf (Parodos des Ajas). Das Perikleische Athen verwirklichte das Ideal eines freien Volkes unter der Leitung eines großen Bürgers. Ihm diente er 443/42 als Vorsitzender der Hellenotamien in dem wichtigen Jahre, wo eine Einteilung des Reiches in Provinzen wesentlich für Finanzzwecke zu schaffen war, und 441/40 als Mitstratege des leitenden Staatsmannes in einem für die Herrschaft des Staats kritischen Augenblick. Während des samischen Krieges wird es auch gewesen sein, daß er sich als Gesandter in diplomatischen Verhandlungen bewährte.[1] Dazu befähigte ihn wie kaum einen andern der Zauber seines Wesens, denn dieser bewirkte, wie die Vita sagt, daß er überall und von allen geliebt wurde. Noch einmal berief den Achtzigjährigen das Vertrauen seiner Mitbürger zu politischer Arbeit in der schrecklichen Stunde, als die sizilische Katastrophe feststand und das wankende Gefüge des Staates eine Revision der demokratischen Verfassung nötig zu machen schien. Er konnte nicht viel helfen.

Nichts beweist die unzerstörbare Gesundheit und Geschlossenheit des antiken Menschen schlagender als seine Haltung beim Unglück des Vaterlandes. Das Wort Horazens:

> Zerbricht geborsten auch der Erdball,
> Treffen die Trümmer den Unverzagten

bestätigt sich an den Männern, über deren Lippen beim Untergang der Herrlichkeit Athens keine Verwünschung, kein Schrei der Verzweiflung kommt. Mit eherner Ruhe und einer uns Modernen unbegreiflichen leidenschaftslosen Objektivität erzählt Thukydides den Krieg, der Athen verdarb. Trotz dem sizilischen Schlage behielt Sophokles Stimmung zu fortgesetztem poetischen Schaffen. Wohl blickt im Philoktet von 409 die Sorge um den entsittlichenden Einfluß der Sophistik durch, aber kein Vers dieses Dramas und

[1] Das läßt sich mit Fug behaupten, indem man die betreffende Notiz der Vita mit dem Anfang der Erzählung Jons kombiniert. Sophokles befand sich auf dem Geschwader, welches die auch nicht mehr zuverlässigen Inseln Chios und Lesbos mit Erfolg um Zuzug mahnte. Er dinierte bei dem athenischen Proxenos in Chios.

des noch späteren Ödipus auf Kolonos verrät überhaupt auch nur den Druck des furchtbaren Krieges oder enthält Spuren von einer Störung des seelischen Gleichgewichts. Und doch mußte das Herz des Dichters bluten, wenn er das trotz einzelner Erfolge unaufhaltsam fortschreitende Werk der Zerstörung sah. Denn er liebte sein Athen, wie es selten geliebt ward. Ist doch ein bedeutsamer Zug dieses Charakters seine Heimatliebe. Äschylus und Euripides folgten unbedenklich und unbefangen den Einladungen kunstliebender Tyrannen und Könige, an deren glänzenden Höfen ihre Muse Anerkennung und Lohn fand, beide starben in der Fremde. Sophokles ist wie Sokrates über die Grenzen des Landes nur gegangen, wenn ihn seine Bürgerpflicht rief. Denn er trug, wie die Vita sagt, eine so heiße Liebe zu Athen, daß er sich nicht entschließen konnte, sein Vaterland zu verlassen, obgleich ihn viele Fürsten einluden. Schon, um seine stolze Unabhängigkeit zu bewahren.

Jedweder, der da zieht an des Tyrannen Hof,
Er ist sein Knecht, auch wenn er kommt als freier Mann,

sagt er selbst einmal (Frgm. 788). Den innigsten Ausdruck findet diese Heimatliebe im Ödipus auf Kolonos. Wie dem Helden seine endliche Ruhe im Hain der Eumeniden wird, so ist Athen, die fromme Stadt, überhaupt ein Asyl der Bedrängten. Auch in andern Dramen bricht der patriotische Stolz durch, wie im Ajas, in der Elektra. Und gern wählt Sophokles zu dramatischer Bearbeitung Stoffe aus der Landessage; das beweisen die Titel verlorener Stücke wie Triptolemos, Oreithyia, Kreusa, Prokris, Tereus, Aigeus, Theseus, Phaidra.

Wo sonst als in Athen wären auch alle Bedingungen für ein glückliches Leben und Wirken des Dichters zusammengetroffen? In der Stille seines Landhauses auf Kolonos mochte er sinnen und gestalten, in der Stadt seine Dramen mit Schauspielern und Chor einstudieren, sich der Bauten und Bildwerke freuen, mit denen die Kunst die heiligen Stätten schmückte, in einem Kreis hochgebildeter Freunde Anregung und Belehrung suchen, oder bei heitern Symposien die schalkhafte Grazie seines Geistes spielen lassen.

Denn Freundschaft und Umgang mit dem männlichen Geschlecht war ihm als Griechen ein stärkeres Bedürfnis als die Liebe zum Weibe, so tief seine Kenntnis der weiblichen Natur auch ist.

Ein Familienleben in unserem Sinne kennt der Hellene nicht. Das folgt aus der unwürdigen Stellung der Frau. Nur einmal ist die germanische Anschauung, welche in dem Weibe etwas Heiliges sieht und ihm den gebührenden Platz als Lebensgefährtin an der Seite des Mannes anweist, auch bei den Griechen lebendig gewesen, in der Heroenzeit, deren Spiegelbild die Homerischen Gedichte sind. Aus diesen fällt auch ein verklärender Strahl auf die Frauen der Tragödie, dieser „Erbin Homers". So stehen sie wenigstens in der Dichtung des fünften Jahrhunderts gleichberechtigt und hochverehrt neben dem Manne. Im Leben war es anders. Das rohe Dorertum sieht in der Frau nichts als das Mittel zur Fortpflanzung des Geschlechts, die Jonier beeinflußt verhängnisvoll der Orient, dem sie das Gefäß seiner Lüste ist. Beide Einflüsse haben auch in Athen die Frau entwürdigt, sie verkümmerte in der haremartigen Abgeschlossenheit des Frauengemachs. Das Leben des Mannes bewegt sich in der Öffentlichkeit; davon ist die Frau ausgeschlossen, wenn sie nicht vorzieht, Hetäre zu werden.

Diesen Anschauungen muß Rechnung tragen, wer das Liebesleben des fünften Jahrhunderts begreifen will, denn Perikles' Beispiel beweist, daß auch die größten Männer Kinder ihrer Zeit sind und deren sittliche Mängel nicht zu überwinden vermögen. Dem Griechen gilt es als schweres Unglück, wenn sein Geschlecht mit ihm erlischt; darum sorgt er, daß sein Stamm nicht aussterbe. So war auch Sophokles vermählt. Aus zwei Ehen entsproßte ihm, wenn wir dem Berichte der Überlieferung bei Suidas glauben dürfen, eine stattliche Zahl von Söhnen. Mit ihnen begründete er eine Dichterfamilie. Söhne und Enkel — einen gleichnamigen hat Sophokles am meisten geliebt — wetteiferten dem Dichter nach und rangen um den Preis des tragischen Agon, keiner freilich erreichte seine Größe. Was der Klatsch und die Bosheit der Komödie von Zerwürfnissen zwischen dem Vater und seinem Sohne Jophon berichtet, kann ernstlich nicht in Betracht kommen, wenn es auch hier wie überall im Leben an vorübergehenden Trübungen nicht gefehlt haben mag.

Gewiß ist es, daß der Dichter wie nur ein Mensch, den Natur und Begabung in das Reich der Phantasie und Kunst stellt, die Fesseln des Eros trug, von denen befreit zu sein ihm im Alter ein

Glück erschien. Winckelmann, von dem man treffend gesagt hat, daß er zweitausend Jahre zu spät geboren sei, ist auch darin ein Grieche, daß er schöne Jünglinge liebte. Alle Nachrichten und charakteristische, zum Teil bedenkliche Anekdoten, auch eine anmutige, sogleich zu erzählende Episode beweisen, daß der Dichter im Banne jener dunkeln sittlichen Verirrung gestanden hat, welche von den Dorern ausging und im Laufe der Zeit das ganze Altertum verseuchte. Die Liebe zu schönen Knaben — Eros selbst ist auch einer — blieb, wie schon früher angedeutet, seine Schwäche. Wer aber vermißt sich, die physiologische Struktur des Menschen und sein Herz, diese „dunkle Purpurmühle der Leidenschaft", auszukennen?

Lessing hat bekanntlich das schöne Wort vom geselligen Griechen gesprochen. Dies trifft in vollem Umfange auf Sophokles zu. In der Geselligkeit und dem freundschaftlichen Verkehr mit gleichgesinnten und gleichstrebenden Männern offenbart sich der Charakter des Mannes mit seiner ganzen Liebenswürdigkeit und Urbanität, der ein Korn attischen Salzes beigemischt ist. Mit sprechender Naturwahrheit hat der Dichter Jon von Chios das Bild des Menschen Sophokles in einer köstlichen kleinen Erzählung gezeichnet, welche uns ein glücklicher Zufall bei Athenäus erhalten hat. Wir setzen sie deshalb hierher.

„Der Dichter Sophokles", so schreibt Jon, „war in seiner Eigenschaft als Stratege auf der Fahrt nach Lesbos unterwegs. Da traf ich mit ihm in Chios zusammen. Er war ein Mann voller Schalkheit und ein guter Gesell beim Becher. Sein Gastfreund Hermesilaos, der Vertreter Athens, richtete ihm eine Bewirtung aus. Der Knabe, welcher den Wein einschenkte, stand beim Feuer, das ihn mit rötlichem Scheine bestrahlte;[1] und Sophokles, von dem anmutigen Bilde bezwungen, fragte den Knaben: „Willst du, daß ich mit Genuß trinke?" „Ja", lautete die Antwort. Sophokles fuhr fort: „So reiche mir den Becher langsam und nimm ihn ebenso wieder weg." Da den Knaben jetzt noch tiefere Glut bedeckte,[2] bemerkte er zu seinem Tischnachbar: „Wie schön sagt doch der Dichter:

---

[1] Der Text ist lückenhaft und verdorben. Ich ergänze, was der Sinn fordert, zum Teil im Anschluß an Meineke.

[2] Das *ἐρυθριᾶν* hat das erste Mal, wo es im Original fehlt, aber

Auf Purpurwangen strahlt das Licht der Liebe."

Darauf versetzte Eretrieus — er war ein Lehrer —: „Sophokles, du bist zwar ein großer Dichter, trotzdem aber hat Phrynichos sich nicht richtig ausgedrückt, wenn er die Wangen des Schönen purpurn nennt. Denn wenn ein Maler die Wangen dieses Knaben hier mit Purpurfarbe bestriche, so würde er nicht mehr schön erscheinen. Man darf durchaus nicht das Schöne mit dem vergleichen, was nicht schön erscheint." Sophokles lächelte: „Dann gefällt dir also auch das Wort des Simonides nicht, mein Freund, das den Griechen ausnehmend treffend gesagt scheint:

Aus Purpurmunde klang der Jungfrau Stimme;

auch nicht der Dichter, der Apollo goldlockig nennt, denn wenn der Maler das Haar des Gottes golden malte statt schwarz, so wäre das Bild minderwertig. Auch nicht der, der den Ausdruck rosenfingrig gebraucht, denn wenn jemand seine Finger in rosenrote Farbe tauchte, so wird er die Hände eines Purpurfärbers und nicht eines schönen Weibes hervorbringen." — Es erhob sich ein Gelächter, und Eretrieus schämte sich über den Hieb; Sophokles aber setzte seine Unterhaltung mit dem Knaben fort. Indem der Dichter[1] von seinem Becher eine Holzfaser mit dem kleinen Finger wegnehmen wollte, fragte er ihn, ob er die Faser sehe. Und da jener bejahte: „So blase sie weg" (scheinbar, damit sein Finger nicht naß werde). Und als jener sein Antlitz zum Becher neigte, führte er den Becher zum Munde, damit Kopf an Kopf komme. Und als er ihm ganz nahe war, umschlang und küßte er ihn. Alles klatschte unter Jubel und Lachen Beifall, daß er den Knaben trefflich angeführt habe. Da sagte er: „Ich übe mich in der Kriegskunst, ihr Männer. Hat doch Perikles erklärt, ich verstehe zwar zu dichten, aber nicht ein Heer zu führen. Ist mir nun meine Kriegslist nicht wohl gelungen?" — So sprach und handelte er in vielem gewandt, wenn er becherte oder scherzte."

---

ergänzt werden muß, einen äußeren, seine Steigerung beim zweiten Male einen inneren Grund. Das deutsche „erröten" paßt nur für den inneren.

[1] Die Frage an den Knaben: *εἰ κατορᾷ τὸ κάρφος* erscheint uns nur verständlich, wenn man statt *ἀπαιρετέοντα* vielmehr *ἀπαιρετέων* schreibt, denn wenn der Knabe die Faser wegzunehmen sich anschickt, so muß er sie sehen.

So weit Jon, über dessen Bericht man nur seine helle Freude haben kann. Wie listig unser Freund den schönen Jungen fängt, wie fein er diesen pedantischen Schulmeister abführt, ohne ein verletzendes Wort zu gebrauchen, wie humorvoll er sich mit dem Tadel seines Kollegen Perikles abfindet!

Ein weiches, fast weiblich empfindendes Gemüt machte es ihm unmöglich, einen Gegner durch schroffe Härte zu verletzen oder gar durch Hohn zu verwunden; als liebenswürdig und harmlos, wie er sich in jener Erzählung gibt, schildern ihn unter seinen Zeitgenossen auch die Komiker. Paart sich ein solches Naturell in der Jugend mit anmutiger Erscheinung, später mit schöner Männlichkeit, vergeistigt diese der poetische Gedanke, welcher auf einer hoheitsvollen Stirn thront und über die ausdrucksvollen Lippen zu treten scheint, wie wir es an der lateranischen Statue des Dichters zu sehen meinen, dann wird es begreiflich, wie er der Liebling seines Volkes geworden ist, Haß und Feindschaft sich nicht an ihn wagten, seine Freundschaft, sein Umgang als ehrende Auszeichnung gesucht und geschätzt werden mußte. — Schon die politische Übereinstimmung mit Perikles und die Ämter, welche er durch dessen Einfluß erhielt und in Kollegialität mit ihm bekleidete, machen auch einen freundschaftlichen Verkehr mit dem Kreise des Staatsmanns erklärlich, wenn ihn auch Neigung und Beruf mehr zu den Männern zog, die künstlerisch und literarisch etwas bedeuteten. Seine ganze Sinnesrichtung mußte ihn zwar von den neuen Männern der modernen Aufklärung fernhalten, wie der Philoktet beweist; ferner liegt es im Wesen der Rivalität, daß sie eigentliche Freundschaft ausschließt: darum ist er mit dem älteren Äschylus und dem jüngeren Euripides nicht innerlich befreundet gewesen; bei Äschylus kam auch der bedeutende Altersunterschied hinzu. Doch wissen wir trotz eines tadelnden Wortes des Dichters über Äschylus, daß er mit pietätvoller Achtung zu dem großen Meister aufblickte, ebenso wie er ungeachtet gelegentlicher kleiner Reibereien den jüngeren Tragiker schätzte. Als die Nachricht vom Tode des Euripides, den Sophokles um ein Jahr überlebte, zur Zeit der Dionysien nach Athen gelangte, soll er, wie die Vita des Euripides berichtet, im Trauergewand erschienen sein und Chor und Schauspieler zum Proagon unbekränzt eingeführt haben.

Zu den Männern, welche Zierden der Wissenschaft und charakteristische Erscheinungen des Perikleischen Athen waren, gehört in erster Linie der ionisierte Halikarnassier Herodot. Mit ihm führte den Dichter die gleiche Liebe und Begeisterung für die Größe Athens und eine übereinstimmende Weltanschauung zusammen; er erkannte die wissenschaftliche Tat, welche Herodots Werk bedeutete. Daß er es schätzte und bewunderte, beweist seine Benutzung, deren unverkennbare Spuren einige der erhaltenen Stücke zeigen. Mit Herodot schloß der Dichter Freundschaft. An ihn hat er Elegien gerichtet, von denen ein kleines Bruchstück erhalten ist. Befreundet war Sophokles auch mit dem jüngeren ionischen Tragiker Jon. Dieser gehörte zu den nichtattischen Dichtern, deren Dramen den gewaltigen Bedarf Athens decken halfen, und trat zwischen 451 und 448 zum erstenmal auf. Ihm verdanken wir ja jene oben zitierte intime Schilderung vom Wesen seines Freundes. Gern mögen wir uns auch den Verkehr des Dichters in einem Kreise denken, den er selbst gestiftet hat, dessen Zweck freilich aus den geschraubten Worten des Istros nicht mit voller Klarheit zu ersehen ist. Sie können aber doch wohl nur bedeuten, was Sommerbrodt übersetzt: „er brachte einen Verein von Gebildeten für die Musen zusammen." Danach begründete Sophokles also einen Klub von Freunden der Wissenschaften und Künste. Sie widmen sich den Musen zu ernstem und heiterem Dienst, versammeln sich, wenn wir der Phantasie einmal Raum geben wollen, im geselligen Verein, tragen Proben aus den Werken vor, die sie unter der Feder haben, tauschen beim Becher ihre Ideen aus und prüfen sie im Feuer der Dialektik auf ihren Gehalt, lauschen auch wohl der Improvisation eines großen Schauspielers oder Sängers. Nicht ohne Grund hat man vermutet, daß hier vielleicht der Keim jener Korporationen dionysischer Künstler liegt, welche bis tief in die Kaiserzeit bestanden. Ihre idealen Zwecke waren darauf gerichtet, den Götterfesten ihren schönsten Schmuck, die würdige musische Feier, zu erhalten, ihre praktischen, für die materiellen Interessen des Künstlerpersonals zu sorgen.

Aus dem Bilde des Dichters, welches die vorstehende Darstellung zu entwerfen suchte, werden neben ernsten Zügen auch heitere hervorschimmern. Vor allem volle Daseinslust, das Angebinde einer echten künstlerischen Frohnatur. Und es beweist die

durch und durch gesunde Natur dieses Mannes, daß mit jener heiteren Freude am Leben sich echte, tiefe Frömmigkeit verbindet. Sie ist nicht durch Nachdenken und Grübeln oder durch seelische Kämpfe erworben, sondern entspringt wie ein starker Quell aus einem reinen, einfältigen Herzen. Sophokles besitzt die Frömmigkeit eines Kindes, welches ahnungslos, aber sicheren Schrittes an Abgründen vorbeigeht, die dem Sehenden und Wissenden Grauen und Schwindel erregen. Das ist ein Vorzug und ein Mangel.

Man irrt allerdings, wenn man meint, die Skepsis habe die Athener des fünften Jahrhunderts schon in weitem Umfange ergriffen und den frommen Glauben an die Götter des Volkes untergraben. Die kühnen Gedanken der rücksichtslos vorschreitenden ionischen Naturphilosophie waren in Athen noch kaum einigen vereinzelten Kreisen bekannt geworden, die neumodische sophistische Aufklärung, welche die praktischen Konsequenzen jener metaphysischen Spekulation und ihrer widersprechenden Resultate zog, begegnete dem allgemeinen Haß und ergriff — erst im letzten Drittel des Jahrhunderts — nur einige bedeutende Köpfe. So den Staatsmann Alkibiades, den Dichter Euripides. Aber wie ihrem Leben und Wirken der Einfluß der Sophistik verhängnisvoll wurde, so blieb der Kern des Volkes von jenen Lehren unberührt, der naive Glaube an die bunte Götterwelt der Homerischen Gedichte, der hellenischen Bibel, in seinen Grundlagen unerschüttert. Daß Sophokles diesen Glauben teilte, hat ihn nicht zum wenigsten zum erklärten Liebling des Volkes gemacht und seinen Dichtungen die begeisterte Aufnahme bereitet, nach der sich Euripides Zeit seines Lebens in ehrlichem und doch fruchtlosem Ringen verzehrte.

Allerdings, diesen Glauben noch mit lebendiger Überzeugung zu bewahren, wurde einem Manne, welcher auf der Höhe seiner Zeit stand, nicht leicht gemacht: schloß doch das Objekt des Glaubens klaffende Widersprüche in sich. Sie folgen aus der doppelten Natur der Götter. „Den Menschen gegenüber sind sie die Schirmer der Sitte und des Rechts, die jeden Frevel ahnden. Aber sie selbst sind keine ethischen Mächte; in der Natur herrscht das allgemeine Sittengesetz nicht. Sie wirken mit der Elementargewalt einer Naturkraft. Der Gott kämpft gegen den eigenen Vater, er vermählt sich mit der leiblichen Schwester, er scheut nicht vor Lug und

Trug und keiner Gewalttat, unbekümmert folgt er den Eingebungen der Laune, der Liebe, des Hasses. Auch allmächtig ist er nicht. Für den Menschen ist er der Herr des Geschickes, aber in der Natur waltet auch über ihm ein ewiges, unerbittliches Schicksal, dem er erliegt. Der naive Mensch nimmt diese Widersprüche hin, ohne darüber zu grübeln, weil er ihre Wahrheit tagtäglich erfährt; dem fortgeschrittenen Denker erwachsen daraus die schwersten und quälendsten, weil unlösbaren Probleme." (Ed. Meyer, Geschichte des Altertums I 101.) — Diesen Problemen hat Äschylus wie Euripides ins Gesicht geschaut, beide haben unablässig mit ihnen gerungen. Der ungebrochene Glaube des Marathonkämpfers hat eine Erklärung gefunden, welche die gebieterischen Postulate eines allgemeingültigen, lückenlosen Sittengesetzes mit der Fortexistenz jener Götter vereinigte, wenn auch die Antwort vor dem erbarmungslosen Licht philosophischen Denkens sich schließlich als ungenügend erwies; Euripides, der Sohn einer vorgeschrittenen, tausendfach zerwühlten Zeit, ist darüber innerlich zugrunde gegangen. Sophokles, zeitlich zwischen seine beiden Rivalen gestellt, ist kein spekulativer Kopf und geht jenen Fragen aus dem Wege. Darum steht er philosophisch unleugbar tiefer als jene, ist aber eben dadurch glücklicher geworden. Die Scholien bemerken zu Vers 831 der Elektra: „Sophokles ist gänzlich unfähig, die Götter zu lästern, denn er gehörte zu den gottesfürchtigsten Menschen." Mit gläubigem Herzen hat er jene leuchtende Welt olympischer Gestalten in sich aufgenommen, er hat sein Lebenswerk zu einem Tempel auferbaut, darin die Fülle der Götter in unversehrter Herrlichkeit weiterlebt. Nicht, als ob der Dichter gedankenlos durch das Leben gegangen wäre, als ob seine schrecklichen Rätsel, seine furchtbaren Widersprüche nicht vor ihm aufgestiegen, die Stellung der Götter zu dem Tun und Lassen der einzelnen, zu dem Ergehen der Guten und Bösen, zu dem Schicksal der gequälten Menschheit ihm gleichgültig gewesen wäre; gerade deshalb ist er einer der größten Tragiker geworden, weil sein Blick in die Tiefen des Lebens eindrang und ihm ein Gott gab, zu sagen, was wir leiden. Aber Sophokles bescheidet sich angesichts aller unlösbaren Rätsel und Fragen, nicht zu wissen, was zu erkennen uns versagt ist, er vertraut der höheren Einsicht der Götter, welche weitersehen als der

Mensch, da sie auf einer höheren Warte stehen. Das ist auch eine Philosophie, und in ihr hat er seinen Frieden gefunden.

Welche Züge trägt nun jene Götterwelt, an die der Dichter glaubt? Wie beeinflußt dieser Glaube seine Weltanschauung, wie gestaltet er seine Lebensauffassung? — Mit nichten ist zunächst das Schicksal für ihn ein Phantom, wie man wohl ausgesprochen hat, sondern eine durchaus reale Macht; freilich läßt sich ihr Verhältnis zu den Göttern, vor allem zu Zeus, nicht klar ergründen und abgrenzen. Aber sie ist da. Wundervoll schildert er das Wirken jener geheimnisvollen Macht in drei Versen der Phaidra, welche die Übersetzung allerdings nur unvollkommen wiedergeben kann:

Bunter Schlüsse Gedanken übergewaltig
Wirket am diamantnen Webstuhl
Unentrinnbar das Schicksal. (Frgm. 611.)

Furchtbar ist seine Gewalt; nicht Reichtum, nicht Waffen helfen wider sie, kein Turm, nicht flutgepeitschte Schiffe bergen den Menschen vor ihr, selbst Götterkinder werden der Moiren Beute (Ant. 951 ff., 986 f.). Zeus aber, „der Olympier, der aller Vater ist“ (Trach. 274), welcher „der Zukunft waltet“ (Frgm. 518), thront, der Verweser der Moira, oben auf seliger Höhe, umflossen von schimmerndem Glanz. Alles beherrscht sein Zepter in Ewigkeit, nicht ergreift ihn der Schlaf, der Allbezwinger. Er zeugte das Sittengesetz, das ungeschriebene, hochwandelnde, welches Dike unbestechlich verwaltet neben Jovis Thron (Ant. 2. Stas., König Öd. dsgl.). Des höchsten Gottes Willen kündet Apollo, der leuchtende, reine, an heiligen Stätten; Frevel ist es, seine Gebote zu mißachten. — Dort oben aber leben sie alle, Zeus' Söhne und Töchter, ohne Übel in seligem Frieden. Auch die Erde unter ihnen belebt ein Heer von Göttern und Dämonen. Segnend und schreckend zeigen sie sich den Menschen. Auf hohen Bergesgipfeln schwärmt Dionysos im Chor der Nymphen und hält im sprossenden Frühling seinen Einzug unter die jubelnden Menschen; Pan und sein neckisches Volk scherzt im Kithairon mit den Oreaden; aus der Erdentiefe, aus Plutos und Persephones Haus schwebt die erzfüßige Erinys herauf, Wahnsinn, Verderben bringend dem Frevler.

Dieses ganze Heer göttlicher und dämonischer Mächte sieht der Dichter wirken, mit ihnen steht er in lebendigem Verkehr, sie geben ihm, dem Frommen, sichtbare Zeichen ihrer Gnade. So erscheint Herakles dem Dichter im Traume und weist ihm den Ort, wo ein Dieb ein aus der Burg gestohlenes Schatzstück versteckt hält. Sophokles entdeckt es und stiftet von dem Finderlohn dem „Künder“ Herakles ein Heroon. Er weiht sich als Priester dem Kult des Heilheros Amynos. Asklepios begnadet ihn mit seinem Besuch und nimmt eine Bewirtung von ihm an, der Dichter aber erbaut ihm einen Altar und begründet seine göttliche Verehrung. So erhob ihn denn selbst nach seinem Tode das Volk zum Heros „Aufnehmer“ und ehrte sein Andenken durch ein jährliches Opfer.

Schon jenes ungeschriebene Gesetz, dessen Vater Zeus, dessen Hüterin Dike ist, beweist, daß jene Mächte des Olympos nicht in starrer Selbstgenügsamkeit vor der Welt und ihren Geschöpfen sich abschließen. Wie stehen sie nun zu dem Menschengeschlecht, das dort unten entsteht und vergeht, liebt und haßt, lacht und weint, sich zu friedlichem Werk vereint oder in wildem Hasse zerfleischt? Das ist die entscheidende Frage; nach dem Ausfall der Antwort richtet sich die Stellung, welche der Mensch zu den Göttern einzunehmen hat. Ach, die Antwort lautet wenig tröstlich. Mit erschütternder Macht singt sie das Lied der Parzen:

> Es fürchte die Götter das Menschengeschlecht!
> Sie halten die Herrschaft in ewigen Händen
> Und können sie brauchen, wie's ihnen gefällt.

Oder, gemildert durch demütige Selbstbescheidung in der Erkenntnis menschlicher Kurzsichtigkeit: wir kennen die Zwecke der Gottheit nicht, und wo wir grausame Ungerechtigkeit, unverschuldetes Leiden trotz edler Gesinnung, den Triumph des Bösen, Not und Tod des Guten sehen, da müssen wir uns still in das unbegreifliche Walten der Götter ergeben. Denn ohnmächtig sind wir Menschen, ein Gewürm vor der Gottheit und dem Schicksal, die mit uns schalten nach ihrem Gefallen. Auf diesen Grundakkord ist die Weltanschauung des Dichters gestimmt, sie klingt in allen seinen Schöpfungen wieder. Ödipus, der beste, edelste Mann, wird schuldlos zum elendesten der Menschen, doch am Ende seines Lebens hoch begnadet.

Warum beides? Wir wissen es nicht. Doch angesichts solches Loses kann der Dichter mit dem Chor nichts Menschliches glücklich preisen. Die Götter aber kümmert es nicht, ob Jammer und Tod über Unschuldige kommt, wenn nur die Zwecke des Schicksals sich erfüllen. So muß Philoktet unschuldig leiden, damit Troja nicht vor der bestimmten Stunde falle, und Deianeira in liebevollster Absicht Herakles das grauenvollste Ende bereiten, weil der vorgesehene Schluß seines Lebens gekommen ist. Darum darf Philoktet voll Bitterkeit wohl fragen, wie er die Götter loben kann, die er nach ihren Handlungen schlecht findet (V. 451 f.), darum kann man es verstehen, wenn Hyllos, seinen in Qualen sich windenden Vater vor Augen, eine schwere Anklage an den Himmel richtet (Trach. 1266 ff.). Ja, sie stürzen die Sterblichen in Verblendung und verstricken sie in Frevel und Schuld (Ant. 623 f.), sie verwirren die Klarheit ihres Sinnes und schlagen sie mit Wahnsinn, und mit kaltem Hohn und triumphierender Rachsucht weist Athene, die sonst so gütige Göttin ihres Volkes, auf Ajas, den ihre Hand getroffen hat. Da muß Odysseus freilich erschüttert bekennen, daß wir Menschen nur ein Hauch, ein kraftloser, flatternder Schatten sind (Ajas 125 f.).

Dennoch bleiben Anklagen wie des Philoktet und Hyllos vereinzelte Stimmen. Aus seiner Ergebung schöpft Sophokles Trost und den Mut, dieses Dasein zu ertragen, sein frommer Sinn ist ihm der Leitstern durch alle Lust und Qual, durch die Untiefen und Klippen des Lebens. Er wird nicht müde, sich und seinem Volke den Spiegel vorzuhalten, in welchem der Mensch sein wahres Bild schaut, er mahnt unablässig zur Gottesfurcht, er warnt vor der Hybris. „Wehe, ihr Geschlechter der Menschen, wie achte ich doch euer Leben gleich dem Nichts“, ruft er aus (König Öd. 1186 ff.). Ein Schatten ist der Sterbliche (außer oben noch Frgm. 12 und 860), er soll sich bewußt sein, daß sein Schicksal in der Hand der Götter liegt, welche Ehrfurcht verlangen und Scheu, die Schranken zu überschreiten, die dem Menschen gesetzt sind. Was sie über ihn verhängen, kann er nicht abwenden; sie zwingen wollen zu dem, was gegen ihren Willen ist, geht über eines Mannes Vermögen (König Öd. 280 f.). Was sie dem Menschen verbergen, kann er nicht erkennen, auch wenn er alles durchforscht

(Frgm. 834). Stets muß der Mensch seinen Blick auf die Götter gerichtet halten und gehen, wohin sie gebieten, selbst wenn es Unrecht scheint, denn sie weisen uns nicht zum Schlechten (Frgm. 227). Und mag es auch den Bösen gut ergehen und den Guten schlecht: die Götter schauen auf das Tun der Guten und Bösen, kein Gottloser kann ihrem Arm entrinnen (Öd. Kol. 278 ff.). Mag sich der Eigenwille und Trotz auch aufbäumen, wenn dem Menschen Schweres, Unerträgliches aufgelegt wird: er muß still halten, wie es König Ödipus tut, als er mit dem weißen Stabe ins Elend zieht. Denn was die Götter schicken, muß man mit Ergebung tragen, ja mit Gelassenheit und heiterm Sinn (Frgm. 523). Und durch den Mund seines verklärten Sohnes Herakles, dessen Leben nichts war als eitel Drangsal und Mühe, fordert Zeus als Pflicht des Philoktet und Neoptolemos, d. h. der Menschen, daß sie die Götter ehren (Phil. 1440 ff.).

Sonst so milde und gelassen, gerät der Dichter in heiligen Zorn, wenn er sieht, daß der Glaube an die Wahrheit der Orakel schwindet und der Mensch frevelnd an das Heilige tastet. Alles bricht zusammen, wenn die Welt entgöttert ist (König Öd. zweites Stas.). Doch die Götter halten die Herrschaft in ewigen Händen, und wehe dem, der sich vermessen überhebt! Denn seine Hybris stürzt ihn von der Höhe, die er erklommen wähnte (ebenda). Zeus haßt großsprecherischer Zunge vermessenes Prahlen und weiß den Frevler vernichtend zu treffen, auch wenn er der Stärkste, der Mächtigste ist. Kapaneus und Ajas sinken in den Staub, weil sie sich gegen die Götter erheben, Kreon wird zerschmettert, weil er die heiligen Gebote nicht achtet und wider den höchsten Gott gelästert hat (Ant. 1040 ff.). Solche Strafen lehren Besonnenheit, sich rein zu halten in Wort und Tat, den Verächter der Götter zu meiden und ihn vom Herde zu weisen, wenn sein Fuß über die Schwelle des Frommen tritt.

Diese Auffassung von den überirdischen Mächten, von ihrem Verhalten zu den Menschen, von den notwendig sich ergebenden Forderungen, welche sie an das Verhalten der Menschen zu ihnen stellen, hat ihre Wurzel in der Gemütsanlage des Dichters; dieser selben Wurzel entspringt, bestätigt und bekräftigt durch eine lange Erfahrung, auch seine Lebensphilosophie. Als Motto kann man

über ihren Inhalt das tiefsinnige Wort Pascals setzen: La douleur est au fond de tout. Was lehrt das Schicksal vieler großer, guter Menschen der Vorzeit, nach der man doch so oft als einer besseren, glücklicheren sich sehnt? Was die Beobachtung des eigenen Lebens in der Gegenwart? Die völlige Ohnmacht des Menschen, den Wechsel und die Unbeständigkeit alles Irdischen. Rechne alle einzelnen Glücksfälle der Sterblichen zusammen, doch wirst du niemanden auf der Welt finden, der wahrhaft glücklich ist (Frgm. 616). Ohne Übel leben nur die Götter (Frgm. 861), nur sie altern und sterben nicht, alles andre zerstört die allbezwingende Zeit (Öd. Kol. 607 ff.), der Mensch hat im besten Falle nur das Heute, ungewiß, was morgen sein wird (Öd. Kol. 567 f.), ja, ein Morgen gibt es für uns nicht, ehe es zum Heute geworden ist (Trach. 943 ff.). Darum muß, wer im Glück ist, zittern vor dem Unglück, das auf ihn lauert (Trach. 296 f. Phil. 502 ff.). Des Dichters Freund Herodot hat ja diesem Gedanken in warnenden Exempeln klassischen Ausdruck gegeben, und Sophokles hält sie seinen Hörern immer und immer wieder eindringlich vor, so im Tyndareosfragment (Nr. 583), am Schluß des König Ödipus, im Eingang der Trachinierinnen; und Philoktet mahnt Neoptolemos, als er ihm die Schicksalswaffe anvertraut, er solle zum Dämon des Neides flehen, daß ihm der Bogen nicht auch zum Verhängnis werde (V. 776 ff.). Wie aber der Mensch, wenn er sich seiner Ohnmacht bewußt bleibt, nicht gegen göttliche Schickung ankämpfen wird (Frgm. 198), wie die Vernunft ihm gebietet, gelassen zu tragen, was die Götter schicken, so soll er auch sein Leben nach den einfachen Grundregeln einrichten, welche uns das Sittengesetz weist oder die Erfahrung an die Hand gibt. Die vornehmste ist, Wahrheit und Gerechtigkeit üben, Lüge und Unrecht meiden. Die Wahrheit steht immer aufrecht und siegt über die Lüge, welche nicht alt wird (Ant. 1195, Frgm. 737, 59, 78, 526). Besser, in Knechtschaft andern gehorchen, als durch Gottlosigkeit Herr sein über die Gegner (Frgm. 83). In allen Lebenslagen ist besonnene Überlegung ein hohes Gut, wie ihr Gegenteil ein Unglück (Ant. 1050, 1242 f.). Im Hinblick aber darauf, daß wir alle Menschen sind, sollen wir Maß, Milde und Verzeihen üben, so mahnt im Ajas der edle Odysseus den ver-

härteten Agamemnon und geht selbst mit gutem Beispiel voran, und wenn aus einer der Sophokleischen Gestalten die eigenen Charakterzüge des Dichters hervorschauen, so darf man dies von Odysseus behaupten. — Im übrigen: Ergebung auch in das Ende, das allen bestimmt ist! Der Tod ist unentrinnbar, selbst wenn man sich zum Hause des Zeus flüchtete. Ein Tor, wer ihn fürchtet (Frgm. 866). Wie mag man den Tod eines Menschen beweinen, da man doch nicht weiß, ob ihm die Zukunft Gewinn gebracht hätte (Frgm. 760)? Wobei es doch wieder eine sonderbare Erscheinung dieses widerspruchsvollen Daseins ist, daß gerade das Alter, das doch die Nichtigkeit des Lebens am besten kennt, so oft eine heiße Sehnsucht zum Weiterleben hat:

Nach Leben dürstet niemand als den Alternden (Frgm. 63).

Sollte dies damit zu erklären sein, daß

Zum Kinde wieder wird der Mann, der alternde? (Frgm. 444).

Gewiß, es mag wohl richtig sein, was der Dichter in dem schönen Fragment 328 zugleich feststellt und sich und andern wünscht:

Das Schönste in der Welt: ein Herz voll Redlichkeit,
Das Beste: in Gesundheit leben; das Erfreulichste:
Wenn Tag um Tag dem Menschen wird, was er begehrt.

Aber wer hätte sich dessen je rühmen können?

Wo der Dichter die Rechnung des wirklichen Lebens einmal aufmacht, da ist das Fazit unerfreulich, ja trostlos. Die Schatten, welche schon den leuchtenden Menschenfrühling Homers zeitweilig verdunkeln, sind schwerer geworden, das Urteil, welches der Dichter über den Wert des Lebens fällt, lautet vernichtend. Ajas beneidet sein Söhnchen Eurysakes, weil es noch keine Empfindung vom Unglück seines Vaters hat, denn das Dasein ist am schönsten, solange uns das Bewußtsein von Freude und Schmerz fehlt, d. h. im traumhaften Dämmerleben des Kindes (V. 552 ff.). Und in dem erschütternden dritten Stasimon des Ödipus auf Kolonos spricht es der Dichter, selbst an der Schwelle des Todes stehend, mit den Worten der Greise von Kolonos in schrecklicher Klarheit aus: „Nicht geboren zu werden ist das Beste, das zweite aber, ist man geboren, eilends wieder von hinnen zu gehen, zurück, woher man gekommen. Denn ist die Jugend dahin mit ihrem holden Unverstand, dann bricht das Heer der Übel herein, und zuletzt harrt

unser das kraftlose, ungesellige, freudlose Alter, in dem alles Elend sich häuft."

Ja, auch die Hoffnung ist dem Menschen versagt, daß es nach dem Tode eine ausgleichende Gerechtigkeit gibt, daß die Guten, die Beladenen, die Gequälten hinter den Pforten des Hades oder auf seligen Inseln ein Leben voll Wonne erwarte, die Bösen und Frevler aber Strafe und Pein. Wohl preist der Dichter in einem Fragment (Nr. 753) die Mysten dreimal glücklich, da es für sie allein dort ein Leben gibt, für die andern nur Übel. Auch ist — wohl von dem uralten Seelenkult her — die Vorstellung da, daß die Psyche der Abgeschiedenen in der Tiefe fortlebt und geisterhaft noch in diese Welt segnend oder zürnend hinübergreifen kann, daß sie daher mit frommen Spenden zu erfreuen oder zu versöhnen ist. So lehnt Teukros Odysseus' Anerbieten ab, bei Ajas' Bestattung zu helfen, aus Sorge, es möchte dem Toten verhaßt sein (V. 1394 ff.), und in der Elektra wirken als treibende Motive Furcht und Hoffnung in den Seelen der Handelnden, wie der Schatten des ermordeten Agamemnon den Gang der Dinge hier oben beeinflussen wird. — Doch solche Blicke auf ein Jenseits bleiben bei Sophokles durchaus vereinzelt.[1] Auf dieser Erde vielmehr beginnt, verläuft und schließt das Leben des Menschen, hier ist der Boden seines Wirkens und Leidens, hier schafft er sich Schuld und Schicksal, Lust und Qual, hier segnet ihn die Hand der Götter oder schlägt ihn mit Unglück. Den Frevler ängstigt nicht die Furcht vor den Strafen der Hölle, der schuldlos Verderbende rechnet nicht auf einen Lohn im Jenseits. Die Toten liegen starr und stumm, sie kümmert nichts mehr.

Das ist die Weltanschauung eines Götterlieblings, dem ein Leben beschieden war so reich und voll, wie nur wenigen Sterblichen. Wen möchte nicht Wehmut ergreifen angesichts eines solchen Resultats? Wer aber, der mit offenen Augen und wachem Geist durch dieses Leben wandert, wird es anfechten können? Und dennoch verneint Sophokles der M e n s ch nicht mit schwächlichem Pessimismus den Willen zum Leben, sondern zeigt in seiner unverwüstlichen Gesundheit, wie das Leben trotz alledem lebenswert ist. Der K ü n s t l e r

[1] Man vergleiche die eingehende Behandlung bei Rohde, Psyche 532 f., welcher auch alle Belegstellen anführt.

in ihm aber hat uns mehr geschenkt. Er hat als ein auserwähltes Rüstzeug der Götter an jenem Reich des Ideals und der Schönheit mitgebaut, wohin wir uns flüchten können vor dem Lärm des Tags, vor der rauhen Wirklichkeit der Dinge.

Sophokles gehört nicht zu den Bahnbrechern im Reiche des Schönen; er ist wie Schiller ein nationaler Dichter im edelsten Sinne des Wortes. Darin liegt seine Größe, zugleich aber auch die Schranke, welche ihm gezogen ist. — Der poetische Zug der Zeit, die Anlage seiner Natur wies ihn auf die tragische Dichtung. Darum hat er Elegien und rein Lyrisches wie Päane — einer auf den Asklepios zur Abwendung der Pest ist Volkshymnus geworden — nur nebenbei gedichtet. Sophokles ist so gut wie ausschließlich Tragiker, und als solcher steht er auf den Schultern eines Größeren, des Äschylus. Diesen Schöpfer der griechischen Tragödie auch nur in seinen Grundlinien zu charakterisieren würde ein Kapitel für sich erfordern. Hier kann nur angedeutet werden, auf welchen Errungenschaften des Äschylus Sophokles weiterbaut, und was jenen Heros von unserm Dichter unterscheidet.

Das Wesen der attischen Tragödie als der Erbin Homers beruht darin, daß sie einen Mythos, welcher dem Volke in seiner epischen Fassung bekannt ist, dramatisiert. Sie führt die Heroen der Vorzeit und ihre Geschicke in Leib und Leben vor. Diese Vorführung ist der gehaltvollste Teil eines Gottesdienstes zu Ehren des großen Dionysos Eleuthereus, ihr Inhalt ernst. Leben heißt leiden. Der Dichter verwaltet ein heiliges Amt, er ist Prediger und Lehrer seines Volks. Wenn er die guten und bösen Taten jener Heroen schildert, wenn er Schuld und Verhängnis dieser gewaltigen Menschen, die doch aber auch nur Menschen sind, in greifbarer Wirklichkeit über die Bretter schreiten läßt, wenn er das richtende — strafende oder segnende — Eingreifen der Gottheit seinen Hörern zum warnenden Exempel hinstellt, so wirkt er durch die Mittel des Schönen im höchsten Sinne religiös und sittlich.

In einem andern Zusammenhange wird der Entwicklungsgang dargestellt werden, welchen diese Festaufführungen aus unscheinbaren Anfängen heraus genommen haben: die Tragödie als letzte und höchste Kunstform zu schaffen blieb Äschylus vorbehalten. Er wählt

die Sage, welche er als bildsamsten Stoff für die Verkörperung seiner Idee erkennt, gliedert die Gesamtmasse trilogisch, entwirft in großen Zügen eine dramatische Handlung, füllt die epischen Gestalten mit Leben und weist an ihren Geschicken nach, wie Schuld und Schicksal in innigem Zusammenhange stehen, wie der Rachegeist ganze Geschlechter zermalmt, wie Frevel und Überhebung sich straft, wie die göttliche Gerechtigkeit über uns Menschen unbestechlich waltet. Alles legt dieser Michelangelo unter den Dichtern in monumentalen, wuchtigen Zügen an, wie ein Riese spielt er mit Gedankenblöcken. Seine Muse zeigt ein archaisches, strenges und doch erhabenes Antlitz, in den Gedanken wie in der Sprache. Schwierig und oft dunkel ist er, namentlich in den Chorgesängen, immer schwungvoll und von hinreißender Gewalt. Man merkt, daß hier nicht grübelnder oder zergliedernder Verstand, sondern schöpferische, aus den Tiefen der Seele steigende Phantasie arbeitet, deren Bilder den Dichter mit übermächtiger Gewalt ergreifen. Deshalb ist das tadelnde Wort des Sophokles: „Äschylus, wenn du auch das Richtige schaffst, so tust du es doch unbewußt“ vielmehr eine Bestätigung seiner ursprünglichen Schöpferkraft. Dabei können wir es wohl verstehen, daß eine solche Natur auch im wirklichen Rausch voll dionysischer Begeisterung dichtete, wenn ihm die Gabe des Gottes, dessen echter Priester er war, immer neues Feuer in die Adern goß.

Mit sicherer Hand hat er die Grenzen des Gebietes abgesteckt, aus dem sich die Tragödie von nun an ihre Stoffe holte, hat er das Gerüst gezimmert, welches ihrem Bau den Charakter gab, ihr den Geist eingehaucht, welcher sie mit ihrem Leben erfüllte. Euripides konnte diesen Tempel wohl zerschlagen — und er mußte es, wenn er gegen sich und sein Volk ehrlich sein wollte —, aber einen neuen an seine Stelle zu setzen war er ohnmächtig.

Deutlicher als bei Sophokles läßt sich die Entwicklung des älteren Dichters aus den erhaltenen Stücken verfolgen, von den Bittflehenden über die Perser und die Sieben bis zu der schon Sophokleisch beeinflußten Orestie. Das Erbe, welches er seinen Nachfolgern hinterließ, ist etwa folgendes. Eine epische Stoffmasse ist unter eine einheitliche Idee gestellt und wird in drei gewaltigen Akten vorgeführt, deren jeder ein Stück mit besonderem Titel bildet.

Den Schluß macht ein burleskes Satyrspiel. Die Gesamthandlung einer Trilogie kann Generationen umspannen, die des Einzelstückes ist so energisch zusammengefaßt, daß sie im Verlauf weniger Stunden die tragische Lösung einer längst geknüpften Verwicklung gibt; der Ausgang zeigt das richtende Walten einer immer gerechten Gottheit; Menschen, Dämonen, Götter treten in konkreter Wirklichkeit auf, die Menschen aber noch nicht als individuelle Charaktere, sondern abgesehen etwa von der Klytaimestra der Orestie als heroische Masken in typischer Allgemeinheit. Für den Verlauf der Handlung ist ein festes Szenarium nach Prolog, Epeisodien und Exodos gewonnen, die Einführung des zweiten Schauspielers ermöglicht durch einen Dialog, dessen eine Person nicht mehr der Chor zu stellen braucht, zum erstenmal einen lebensvollen Kampf zwischen zwei Menschen, diesen eigentlichen Nerv des Dramas. Eine eigenartige Diktion ist entstanden; sie sondert sich nach den Bedürfnissen des gesprochenen Dialogs und der gesungenen Chorpartien in die Gesprächsform mit attischem Sprachcharakter und in einen dorisch gefärbten lyrischen Dialekt mit jenen charakteristischen, für den Gesang wie geschaffenen A-Lauten. Als Versmaß des Dialogs hat sich der sechsfüßige Jambus gegen den mehr und mehr zurücktretenden trochäischen Tetrameter seine dominierende Stellung erobert, während den lyrischen Teilen ein großer Reichtum teils einfacher, teils komplizierter Marsch- und Gesangsrhythmen vorbehalten bleibt, welche aus allen Gauen, wo man sang und musizierte, in Athen zusammenflossen. Der szenische Apparat ist, wenn man die primitiven Verhältnisse jener Zeit in Betracht zieht, schon prächtig und glanzvoll zu nennen — Sophokles vereinfacht ihn sogar, während Euripides wieder auf ihn zurückgreift —: pomphafte Aufzüge mit Wagen, Dienern, Gefangenen, Kriegsvolk; Götter zeigen sich auf der Bühne und in der Luft, Geistererscheinungen, aus der Tiefe aufsteigend, Schreckgestalten, Versenkungen, Donner und Blitz erregen die Phantasie der Zuschauer. Bedenken wir, daß Äschylus auch noch sein eigener Schauspieler war, so muß uns Respekt vor solcher Größe erfüllen.

Um die weitere Entwicklung der Tragödie und die Fortschritte, welche sie unserm Dichter über Äschylus hinaus verdankt, lückenlos

und mit Sicherheit festzustellen, wäre ein Material nötig, das uns leider fehlt. Was sind überhaupt die kläglichen Trümmer, welche die zerstörende Gewalt der Jahrtausende überdauert haben, gegen die Massen von Dramen, welche der Bedarf forderte und eine staunenswerte Produktion erzeugte! An den großen Dionysien allein, von den Lenäen ganz abgesehen, traten jährlich drei Dichter mit je vier Stücken zum Wettkampf in die Schranken. Das ergibt für das fünfte Jahrhundert allein zwölfhundert Dramen, wenn wir die Satyrspiele darunterrechnen. Natürlich lief dabei manche minderwertige Ware mit, aber wir dürfen nicht glauben, daß in den dreiunddreißig erhaltenen Dramen der drei großen Meister nur die Auslese auf uns gekommen ist. Edelste Perlen sind verloren gegangen. So haben wir, von Äschylus noch abgesehen, für Sophokles den Verlust sämtlicher Tragödien aus der attischen Lokalsage zu beklagen, und wie viele der etwa hundert nachweisbaren Titel kann man nur mit der schmerzlichen Empfindung betrachten, daß soviel Schönheit auf ewig dahin ist! Und um der Entwicklung des Sophokleischen Genius nachzugehen und sein Eingreifen in die Geschichte der attischen Tragödie zu erkennen, müßten wir seine ersten Schöpfungen in der Hand haben. Da uns dies nicht vergönnt ist, so sind wir auf Schlüsse aus den Werken seines Mannes- und Greisenalters und auf die wenigen positiven Nachrichten, besonders aus der Vita und dem Artikel des Suidas, angewiesen. Sie besagen, zusammenhangslos und ungeordnet, folgendes.

Sophokles verfaßte eine Prosaschrift über den Chor; er stellte fünfzehn Mitglieder statt der bisherigen zwölf in den Chor, führte die phrygische Tonart und den dritten Schauspieler ein, trat nicht mehr mit einer geschlossenen Tetralogie, sondern mit Einzeldramen in den tragischen Wettkampf, trennte wegen seines schwachen Organs die Funktion des Schauspielers von der des Dichters, schrieb die Rollen den ihm zur Verfügung stehenden Schauspielern auf den Leib und erfand — nach Aristoteles' Poetik Kap. 4 — die Skenographie, d. h. die dekorative Bemalung des Bühnenhintergrundes. Die Quelle der letzten Nachricht ist wertvoller als Vitruv, nach welchem zuerst Äschylus sich eine Dekoration malen ließ.

468 trat Sophokles in die Öffentlichkeit, wenige Jahre später,

etwa 465, erfolgt eine große Reform des Bühnenwesens, die Orestie vom Jahre 458 weist gegen die früheren Dramen des Äschylus wesentliche Unterschiede auf: alles deutet darauf hin, daß hier die Hand des jungen Dichters zu spüren ist. Gewiß sind nicht alle aufgezählten Neuerungen Schlag auf Schlag eingeführt, wie denn schon von dem Auftreten des Dichters als Schauspieler erzählt wurde; sicher aber steht jene Bühnenreform auch mit der inneren Entwicklung der Tragödie im Zusammenhang. Nehmen wir die besten Quellen für den Unterschied beider Dichter, ihre Dramen, zu Hilfe, so wird sich am ehesten ein Bild ergeben, welches uns einerseits die Fortschritte der dramatischen Technik, anderseits den Künstler und Dichter Sophokles in seinen Stärken und Schwächen erkennen läßt.

Jenen in der Vita und bei Suidas verstreuten Notizen, wenn sie auch kahl und dürftig sind, läßt sich doch ein Zusammenhang abgewinnen. Den Schlüssel würden wir in der Schrift über den Chor haben, wäre sie nicht verloren; denn die Wahrheit dieser Nachricht zu bezweifeln, wie es geschehen ist, liegt kein Grund vor, so ungewöhnlich eine solche literarische Erscheinung für jene Zeit auch ist. In ihr wird der Dichter die Gründe erläutert haben, die ihn zu seinen Neuerungen zwangen. Ihr Ziel wurzelt in der Erkenntnis, daß das Wesen der Tragödie Handlung ist. Darum verringert er den Umfang der lyrischen Partien, macht der aktiven Beteiligung des Chors an der Handlung ein Ende und beschränkt ihn auf die Rolle eines sie betrachtenden Freundes. Als Ersatz dafür verstärkt er das Stimmmaterial und bereichert den musikalischen Gehalt der Tonempfindungen um ein neues Ethos. Ist doch das attische Drama kein Schauspiel in unserem Sinne, sondern die Verschmelzung poetischer, musikalischer und orchestischer Elemente zu einer in ihrer Art einzig dastehenden Kunstgattung. Allerdings bleiben Musik und Tanz dienende Glieder der Poesie, dennoch mußte der tragische Dichter ein Künstler in umfassender Bedeutung des Wortes sein und Musik wie Orchestik beherrschen. Was Sophokles durch die Beschneidung des Liederumfangs gewinnt, kommt der Handlung zugute: Drama heißt Handlung. Darum der dritte Schauspieler, darum das Einzeldrama. Jener entlastet Protagonisten und Deuteragonisten, da er die Nebenrollen übernehmen kann.

Die ganze Kraft des ersten und zweiten Schauspielers steht jetzt der Herausarbeitung des Kontrastes zwischen den Vertretern des Spiels und Gegenspiels zur Verfügung, die Einreihung eines dritten Darstellers gestattet, was früher ja auch schon die Maske, aber doch nur in beschränktem Umfange ermöglichte, eine lebensvollere Bühnenwirkung durch Vermehrung der Rollen. Das Einzeldrama ferner geht allerdings über den Umfang des bisherigen trilogischen Drittels nicht oder doch nicht wesentlich hinaus, denn das verbot der Brauch des Agon, der an vier hintereinander aufzuführenden Stücken festhielt. Die Verkürzung der Chorpartien bedeutete aber einen erweiterten Dialog, also eine vergrößerte Handlung. Eine wesentlich epische Berichterstattung, wie sie noch die Sieben vom Jahr 467 haben mit einem Helden, der nur den angstvollen Chor beruhigt oder zurückweist und dann fortstürmt in seinen Tod, ist fortan unmöglich. Das beweist die Orestie desselben Dichters am besten.

Wenn ferner den Dichter der Mangel an Stimme verhinderte, sein eigener mimischer Interpret zu sein, wie es bisher Brauch war, so ist er durch diesen äußerlichen Umstand der Begründer eines neuen Künstlerstandes geworden. Die Schauspieler haben Ursache, Sophokles als ihren Schutzpatron zu verehren. Offenbar studierte er Talent und Eigenart seiner mimischen Kräfte — Tlepolemos wird als hervorragendste genannt —, und diese wirkten auf die lebensfrische Ausgestaltung seiner Charaktere zurück. Dies ist doch wohl der eigentliche Sinn jener Notiz, daß er die Dramen nach den Naturen (φύσεις) der Schauspieler zuschnitt.

Wie nun ein großer dramatischer Dichter seine Stoffe wählt, wie er die Handlung gestaltet und aufbaut, wie er die Charaktere, die Träger der Handlung, entwirft und zeichnet, wie er die Sprache behandelt, die seinen Gedanken den plastischen Leib gibt, das alles macht zusammen seinen künstlerischen Charakter. Dies mit Treue und Strenge zu ergründen und darzustellen ist die höchste Aufgabe der Kunst des Erklärers, an deren Lösung Generationen zu arbeiten haben. Besonders gilt dies für die so trümmerhaft überlieferten griechischen Tragiker. Die Arbeit des einzelnen an ihnen bleibt Stückwerk, im besten Falle ein Versuch, der Wahrheit einen Schritt näher zu kommen. Glücklich, wem auch nur dieses gelingt! —

Phrynichos, dieser unserm Dichter wesensverwandte Vorgänger des Äschylus, und Äschylus selbst hatten den Versuch gemacht, das Stoffgebiet der Tragödie zu erweitern, indem sie das historische Drama schufen. Es wäre ein unermeßlicher Gewinn für die Entwicklung des Dramas im Altertum gewesen, wäre man auf dieser Bahn fortgeschritten. Welche Perspektive, wenn die Taten der Nation oder einzelner Stämme, wenn Ereignisse wie der Sturz der Tyrannis in Athen mit richtiger Erfassung der darin beschlossenen poetischen Keime, wenn geschichtliche Charaktere, wie z. B. Themistokles, in ihrer Größe und Tragik dramatische Gestaltung gefunden hätten! Doch die Erwägung, daß die wahrscheinliche Aufwühlung politischer Leidenschaften in einer erregbaren Menge die religiöse Feier gestört hätte, verwies die historischen Stoffe von der Bühne. Der tragische Agon war der erhebendste Teil des dionysischen Gottesdienstes: ihm sollte alles Profane fern bleiben. Darum sehen sich die Dichter auf die Mythen und Sagen des Epos und der einzelnen Landschaften angewiesen, soweit sie allgemeiner bekannt und poetisch fruchtbar waren. Trotz der Sagenfülle mußte sich bei dem gewaltigen Bedarf an Dramen mit der Zeit Stoffmangel fühlbar machen; auch ergab es sich von selbst, daß die Dichter auf die dankbarsten Sagen, deren Zahl naturgemäß beschränkt war, immer wieder zurückgriffen. Dadurch kamen sie, wenn die Stoffe bereits mehrfach behandelt waren, ihren Vorgängern gegenüber in eine schwierige Lage. Nachahmer wollte man nicht werden, man mußte also über Mittel sinnen, original zu bleiben. Eine willkürliche Veränderung der Hauptmomente jeder Sage war ausgeschlossen. Somit blieb stofflich nur die Möglichkeit, kleinere Züge selbständig umzuformen. Das genügte aber nicht. Darum setzt die Gestaltungskraft der Nachfolger des Äschylus da ein, worauf ohnehin das stärkere Hervortreten der Handlung gegenüber den Chören wies: auf die Charaktere und die Motive ihres Handelns. Hier lag ein noch unbebautes Feld, hier eine Fundgrube, aus der noch Schätze zu fördern waren.

Wie löste nun Sophokles seine Aufgabe?

Jede Tragödie zunächst legt der Dichter als völlig in sich

abgeschlossenes Werk an. Die Handlung weist weder auf ein vorausgehendes Drama zurück noch auf ein folgendes hin. Ihre Voraussetzungen gestaltet er mit vollkommener Freiheit je nach seinen Zwecken verschieden, auch wenn die Stücke zu demselben Sagenkreise gehören. Antigone und Ödipus auf Kolonos weichen in der Vorfabel unter sich ebenso stark ab wie beide zusammen wieder von den Verhältnissen, welche der Ausgang des König Ödipus voraussetzt. Die Änderungen betreffen aber meistens nur unerhebliche Dinge. Im ganzen schaltet Äschylus mit dem Sagenstoff freier. Sophokles schließt sich in seiner Kompositionsweise enger an das epische Vorbild an. Das folgt u. a. aus dem Zeugnis des Athenäus (VII 277): „Er hatte seine Freude am epischen Kyklos, so daß er ganze Dramen verfaßte in der Weise, daß er sich an die in jenem enthaltene Mythopoiie (d. h. an den Inhalt seiner Erzählung) anschloß.“ — Erfindung ist überhaupt seine Stärke nicht. Er will auch gar nicht stofflich interessieren. Sein Blick ist auf den Menschen gerichtet: nicht welches Schicksal über ihn hereinbricht, ist ihm wesentlich und Ziel seiner Darstellung, sondern wie der Held sein Schicksal trägt, wie er mit ihm ringt und kämpft, ihm unterliegt oder es überwindet, wie sich das Geschick, das er erleidet, in seiner Seele spiegelt. Darum sind seine Stücke Charaktertragödien, ihre Wirkung, ihr Reiz geht aus von den dargestellten Menschen.

Für den Beginn der Handlung wählt er den fruchtbarsten Moment; die materiellen Voraussetzungen sind so geordnet, daß binnen einiger Stunden sich alles vollzieht. Freilich nötigten zu so straffer Anlage der Dramen die besonderen Verhältnisse der attischen Bühne jeden Dichter. Vier aufeinanderfolgende Stücke an einem Tage beschränken die verfügbare Zeit für den einzelnen, der Chor verläßt seinen Platz nicht, zwingt also zur Einheit des Ortes und der Zeit und zu raschem Abschluß. Nicht wenig schließlich hat zu letzterem die Maske beigetragen. Sie gehört zum Kultus des Dionysos und kann als sakrale Institution nicht beseitigt werden, so lästigen Zwang sie Darstellern und Dichtern auch auferlegt. Da Maskenwechsel zu den seltenen Ausnahmen gehört und der Ausdruck der Maske natürlich derselbe bleibt, so kann das Gesicht des Schauspielers nur *einen* Grundzug der

Seelenstimmung tragen. Wenn nun auch plötzliche Übergänge durch stummes Spiel wie Verhüllung des Hauptes, Abwenden, Verdeckung durch andere Personen sich verbergen lassen, so bleibt der Dichter doch genötigt, mit einem Typus zu rechnen, der ja bei den Hauptdarstellern ernst und leidensvoll ist. Um nicht unnatürlich zu werden, sah er sich auch durch die Maske gezwungen, die Handlung in möglichster Geschlossenheit zu gestalten und rasch abzuwickeln. Welch ein Meister Sophokles in dieser dramatischen Konzentration ist, hat er durch den König Ödipus bewiesen. Keine Tragödie des Altertums kann sich, soweit wir sehen, an harmonischer Symmetrie des Baues und elastischer Schnellkraft der Handlung mit ihm messen. Auch die übrigen erhaltenen Stücke zeigen als charakteristische Merkmale logische Konsequenz, Durchsichtigkeit und Klarheit; nirgends hascht der Dichter nach Effekt, immer arbeitet er mit einfachen Mitteln. Das schöne Maß, dieses besondere und häufig so wenig beachtete Erbteil der Hellenen, ist auch ihm angeboren und bestimmt das Gesetz seines Schaffens, gibt dem Bau und den Charakteren seiner Dramen ihre reine Harmonie. Wo der Bau einzelner Stücke Besonderheiten aufweist, wie z. B. das vorzeitige Abtreten des Helden im Ajas und in der Antigone, liegen Ursachen vor, die wir in den Einrichtungen der Regie suchen; die geringe Spannung und ermüdende Länge des Ödipus auf Kolonos erklärt der Charakter des Stoffes und das Eingreifen einer fremden Hand; die unleugbaren Mängel der Trachinierinnen, deren Komposition am schwächsten ist, entspringen gleichfalls dem spröden Material der Sage.

Jeder Dichter verwendet für seine dramatische Technik diejenigen Kunstmittel, welche seiner Natur gemäß sind; sie bestimmen in ihrer Eigenart seinen Kunstcharakter. Die bedeutsamsten Merkmale der Sophokleischen Kompositionsweise wird der aufmerksame Leser unschwer erkennen. Als Hebel zunächst, um die Handlung in Bewegung zu setzen, ihren Verlauf zu beeinflussen und abzuschließen, bedient sich der fromme Dichter gern der Orakel. Drei Orakel bilden recht eigentlich den Nerv des König Ödipus; im Ödipus auf Kolonos soll nach einem Spruche Apollos der Held im Hain der Eumeniden seine letzte Ruhe finden, ein zweiter bestimmt Kreon zu dem Versuch, sich des Greises zu bemächtigen,

ein dritter treibt Polyneikes vor seinen zürnenden Vater (V. 1331). In der Elektra bringt der Befehl des Gottes an Orestes den Stein ins Rollen, in den Trachinierinnen ist das Schicksal des Herakles an die Erfüllung zweier Orakel gebunden, im Philoktet veranlaßt eine Weissagung des Sehers Helenos die Entsendung des Odysseus und Neoptolemos. Auch wo nicht, wie in diesen Fällen, wirkliche Offenbarungen vorliegen, läßt der Dichter die Götter entweder durch ihre berufenen Diener oder selbständig mahnend und warnend eingreifen. Kalchas' Wort, daß Ajas vom Zorne der Athene heute Unheil drohe, treibt die Handlung zu raschem Fortschritt; Teiresias, durch mißlungene Opfer und die Besudelung der Altäre besorgt, tritt als Warner vor Kreon; ein Gott schickt den Traum, welcher Klytaimestra ängstigt; Zeus' Wille, den Herakles verkündet, bricht den eisernen Entschluß Philoktets. Überall spürt man also die Hand der Götter, welche über den Menschen waltet.

Und daß so oft gerade die Helden der Stücke diese Götterhand nicht merken, daß sie ahnungslos eben das tun, was ihr eigenes und ihrer Lieben Verhängnis heraufführt, daß sie in Finsternis wandeln, daß ihre Worte, ihnen selbst unbewußt, zu den Tatsachen in erschütterndem Gegensatz stehen, das ist ein weiterer, dem Schaffen unseres Dichters eigentümlicher Zug: die tragische Ironie. Sie durchzieht den ganzen König Ödipus, tritt aber auch an bedeutsamen Stellen anderer Dramen hervor: Deianeira sendet Herakles als Gegengeschenk (V. 494 ff.) eine Liebesgabe und tötet ihn dadurch, Kreon will durch seinen ersten Herrscherakt sich als ein König einführen, wie er sein soll, und gräbt dadurch seinem Hause das Grab, Ajas glaubt seine Rache zu kühlen und zerstört sich selbst, Klytaimestra und Aigisthos wähnen am Ziel ihrer Wünsche zu stehen, und der Mord lauert an ihrer Seite.

Nur einen graduellen, keinen Wesensunterschied von der Gestaltung der Dinge, welche die tragische Ironie erzeugt, bedeutet diejenige, welche zur Anagnorisis, zur Erkennung führt. Sie beruht auf dem Gegensatz zwischen den orientierten Personen des Gegenspiels, deren Wissen auch der Zuschauer teilt, und den befangenen Vertretern des Spiels. Besonders der Held lebt, während die Handlung sich vollzieht, in einer Sphäre der Gedanken und Vorstellungen, welche den objektiven Tatsachen widerspricht. Die

Kunst des Dichters weiß diese Befangenheit des Helden, einmal sogar mit einem fast modernen Raffinement, zu den stärksten Wirkungen zu verwerten. Sie kann tragisch oder befreiend sein. Das klassische Beispiel einer tragischen Erkennung ist König Ödipus, einer befreienden Elektra. Zwischen beiden steht die Anagnorisis im Philoktet (V. 915 ff.); auch hier wirkt sie spannend und erschütternd und zwar in doppelter Hinsicht, einmal durch den Seelenkampf des Neoptolemos, der sie mit zwingender Notwendigkeit erzeugt, dann durch ihre Folgen für den Seelenzustand und Entschluß des Helden. — Die Erkennung fällt als ein Glanzstück, auf welches die Kunst des Dichters hinarbeitet, mit der Katastrophe oder mit dem Höhepunkt der Handlung zusammen. Übrigens weiß ja bekanntlich schon das Epos von diesem Kunstmittel Gebrauch zu machen, wenn auch in der Odyssee wie mit schaler Nachahmung in der Äneis nicht dem Helden die Augen geöffnet werden, sondern umgekehrt er sich zu erkennen gibt.

Schon die tragische Ironie und die Anagnorisis beruhen im letzten Grunde auf einer Kategorie, welche Welt und Leben erfüllt und den eigentlichen Anstoß zu aller Entwicklung gibt, auf dem Gegensatz. Auch die Poesie, das ideale Abbild des Lebens, erfüllt er, und so schafft auch unser Dichter wie unter dem Zwange einer Naturgewalt überall in Kontrasten. Sie treten im Bau der Handlung wie in der Anlage der Charaktere hervor. Wenn der Chor im König Ödipus (drittes Standlied) sich in frohen Hoffnungen wiegt und unmittelbar darauf der zerschmetternde Blitz auf den Helden niederfährt, wenn in der Antigone die Sinnesänderung Kreons die Greise in der Zuversicht, es werde nun noch alles gut werden, zu einem Bacchusliede begeistert (fünftes Standlied), und kaum daß sein letzter Ton verhallt ist, der Bote mit den Unglücksnachrichten kommt, wenn die Jungfrauen in den Trachinierinnen (drittes Standlied) den Päan hinausjubeln: „Herakles naht," und dann Deianeira voller Seelenangst von der zerstörenden Kraft des vermeintlichen Liebeszaubers berichtet, — so kann dieses harte Aufeinanderstoßen der Gegensätze seine Wirkung auf den Zuschauer ebensowenig verfehlen wie die Kontrastierung der Charaktere, auf die wir kaum hinzuweisen brauchen. Die Einführung des dritten Schauspielers gab, wie bereits früher angedeutet, dem Dichter die

Möglichkeit, diese Gegensätze mit besonderer Kraft an den Charakteren hervorzutreiben: Ismene dient Antigone, Chrysothemis Elektra als Folie. Auch innerhalb desselben Charakters ist der Kontrast wirksam: vulkanische Leidenschaft, zarte Innigkeit (Ödipus); wilder Haß, leidenschaftliche Liebe (Elektra); unbeugsamer Manneswille, kindliches Vertrauen (Philoktet); Rachsucht gegen die Feinde, Treue den Freunden (Ajas).

Der feierliche Einzug des Dionysos auf weinlaubgeschmücktem Wagen unter bacchantischem Gepränge hatte Äschylus und wohl auch den andern älteren Tragikern den Anlaß gegeben, auch äußerliche Mittel zum Zwecke glanzvoller Aufführungen nicht zu verschmähen. So tritt Agamemnon als siegreicher Heeresfürst mit Wagen, Kriegern und Beutestücken in der Orestie auf. Auch andre sinnliche Effekte werden verwandt: Apollo und Athene, die Erinyen in dem vollen schauerlichen Spuk ihrer nächtlichen Grauengestalten erscheinen, der Geist Klytaimestras, der Schatten des Dareios steigen auf und versinken. Sophokles verzichtet fast prinzipiell auf äußerliche Sensation. Zwar den König begleitet natürlich ein Gefolge, den Prolog zum König Ödipus eröffnet ein Prozessionsbild, in den Trachinierinnen führt Lichas die kriegsgefangenen Mädchen herein, Athene steht im Prolog des Ajas mit Odysseus vor dem Zelt, Herakles erscheint am Schluß des Philoktet, — das ist aber auch alles und soll keine sinnfälligen Wirkungen haben.

Fast ausnahmslos ist der Dichter bestrebt, alles, was für die Durchführung der Handlung in Betracht kommt, sorgfältig zu begründen. Daß er die Aufgabe der inneren Motivierung glänzend löst, versteht sich für einen Dichter seines Ranges von selbst. Das Grundgesetz der Kausalität, welches den realen Dingen und Geschehnissen immanent ist, beherrscht auch die Idealwelt der Dichtung. Darum müssen die Worte und Handlungen hier dem Charakter der Personen entspringen wie der Pflanzenschaft seiner Wurzel, denn wo Zufall und Willkür waltet, fehlt die innere Notwendigkeit, welche allein eine Dichtung wahr macht. Ja, entsprechend der Vollkommenheit, welche wir von der idealen Welt zu fordern berechtigt sind, muß jede Dichtung in höherem Sinne wahr sein als die oft zufällig erscheinenden Dinge der Wirklichkeit.

Nach diesem Gesetz entwickelt Sophokles Szene um Szene zwingend zu einer dramatischen Handlung, deren schöne Linie in stetem Fluß von der Exposition bis zum Höhepunkt steigt und von da zur Katastrophe fällt. Aber der Dichter macht es sich auch zur Regel, Äußerlichkeiten, wie besonders das Auf- und Abtreten der Personen zu motivieren, denn sie gehören ja ebenfalls zu den Erfordernissen richtiger dramatischer Ökonomie. Besonders kunstvoll formt er den Prolog, dessen organische Verbindung mit der Handlung dem geistlosen Euripideischen Schema unendlich überlegen ist. Im Alter wird er in den Motivierungen flüchtiger und nachlässiger; auch in den früheren Dramen entdeckt der Spürsinn des Lesers hier und da Mängel, welche den Hörern nicht aufgefallen sein werden. Ebenso zeigen Stücke wie Antigone und Trachinierinnen starke Freiheiten in der Ökonomie der Zeit.

Wenn früher bemerkt wurde, daß Erfindung nicht Sophokles' Stärke ist, so hatten wir damit eine relative Armut an neuen Motiven und Situationen bei ihm im Auge. Freilich stellten die Hörer in dieser Hinsicht wohl keine hohen Anforderungen, und das mochte auf die Dichter zurückwirken. Unbedenklich und unbefangen entlehnte auch einer vom anderen Erfindungen und Neuerungen, wenn sie seinem Geschmacke zusagten. Auch erklärt die Nötigung zu einer uns schier unnatürlich dünkenden Produktion ein oft schematisches Verfahren bei der dramatischen Arbeit.

So fällt dem Leser schon an den erhaltenen Dramen mehr als eine Entlehnung, Wiederholung oder Variierung auf. Z. B. benutzt Äschylus in den Choephoren zum Ausweis der Persönlichkeit des Orest vor Elektra äußere Zeichen, und zur Beängstigung Klytaimestras einen Traum, den er selbst wieder von Stesichoros borgt. Sophokles erfindet nichts Neues, sondern ahmt seinem Vorgänger nach, schreibt ihn aber nicht ab, sondern variiert jene Zeichen und diesen Traum, dessen Variante er seinerseits dem Freunde aus Halikarnaß entlehnt. In demselben, aus später Zeit stammenden Drama opfert Klytaimestra Apollo auf der Szene und spricht ein lästerndes Gebet, dem die Erfüllung scheinbar auf dem Fuße folgt. Damit kopiert der Dichter sich selbst, denn das ist auch innerlich eine Wiederholung der berühmten Jokasteszene. Vollkommen gleicht auch das Auftreten der Heldin dieser Tragödie

dem des Ajas — wobei natürlich vom Prolog des Ajas abzusehen ist —: Ruf beider hinter der Szene: „Weh mir," dann Auftreten mit großer lyrischer Pathosszene, schließlich ruhiger Dialog. Auffällig ähneln sich auch die Botenberichte vom Selbstmord Jokastes und Deianeiras, der Eingang mit beinahe wörtlicher Übereinstimmung der Satzkonstruktion (König Öd. 1240 ff., Trach. V. 900 ff.). Antigone wird in ein Grabgewölbe eingeschlossen, Elektra dasselbe Schicksal angedroht. Die beiden Teiresiasszenen im König Ödipus und der Antigone sind zwar insofern verschieden motiviert, als im König Ödipus der Seher wider seinen Willen geholt wird, in der Antigone dagegen ungerufen erscheint; aber ihre Komposition stimmt völlig überein, zum Teil wörtlich. Ebenso verherrlichen Antigone (drittes Standlied) und Trachinierinnen (V. 441 ff. und 498 ff.) mit gleichen Gedanken die Macht des Eros und der Aphrodite. So ist — für uns steht die Priorität des Königs Ödipus vor Antigone fest — Kreon in der Antigone nach Ödipus modelliert. Chrysothemis endlich ist zwar keine Kopie Ismenens, wie die Charakteristik in einem folgenden Abschnitt zu beweisen hofft, aber sie sind doch zu dem gleichen Zweck geschaffen, und die Ähnlichkeit der Heldinnen, welchen sie ihre Entstehung verdanken, bedingt auch die Übereinstimmung in der Grundstruktur jener Charaktere.

Oben sagten wir, daß den Dichter nicht sowohl der Sagenstoff interessiere als die Menschen, welche die Handlung tragen; deshalb seien seine Dramen Charaktertragödien. Ist dieser Satz richtig, so folgt, daß die Darstellung des Menschen Hauptaufgabe des Dichters bleibt. Indem er sie zuerst aufstellt, weist er dem Drama ein neues Problem. Seine Lösung macht Sophokles zum Schöpfer des tragischen Charakters.

Was jeden Menschen vom andern unterscheidet, die Summe der konstanten Eigenschaften, welche seine Individualität bilden, nennt man seinen Charakter. Je höher und reicher entwickelt ein Volk, desto mannigfaltiger die Charaktere. Die Erfassung und Darstellung des Charakters bleibt eine lockende Aufgabe jeder Kunst, das Vermögen, ihn zur Darstellung zu bringen, macht den Künstler. Abschreiben der Wirklichkeit bedeutet aber noch keine Kunst, ebensowenig

wie die Photographie einer Landschaft — auch sie hat ihren Charakter — ein Kunstwerk ist. Erst wenn ein Künstler sie geschaut und in sich aufgenommen hat, wenn ihr Reflex den Weg durch sein Gehirn und seine Hand gegangen ist, entsteht ein künstlerisches Gebilde. Derselbe Prozeß erzeugt das gemalte Bild, die gemeißelte Statue, den poetischen Charakter. Er beruht vorwiegend auf zwei Tätigkeiten des Gestaltenden: auf der Ausscheidung des Zufälligen und auf der Ausprägung des Wesentlichen im Sinne einer höheren, in der realen Welt nicht vorhandenen, aber idealisch geschauten Naturwahrheit. Je nach der Eigenart des Künstlers und nach seiner Fähigkeit, die Dinge zu betrachten und zu fixieren, entstehen die verschiedenen Stufen und Richtungen der Künste.

Die Zurückführung auf das Wesentliche, welche jeder wahren Kunst etwas Typisches gibt, ist im höchsten Grade den Hellenen eigentümlich und drückt ihren poetischen Gestalten einen plastischen Charakter auf. Anselm Feuerbach, der wie Winckelmann ein nachgeborener Grieche war, sagt einmal in seinem „Vermächtnis" S. 84: „Stil ist richtiges Weglassen des Unwesentlichen", und v. Wilamowitz (Oreſtie S. 43) von der Schlußszene der Choephoren, daß sie gedichtet ist „in jener künstlerischen Stilisierung, die nur eine auf das Wesentliche zurückgeführte Natur erscheint, die eben spezifisch hellenisch ist". Was Feuerbach, der kritisch untersuchende Künstler, negativ ausdrückt, ergänzt der künstlerisch empfindende Philologe positiv mit fast wörtlicher Übereinstimmung. Die Dichter, welche dieses Prinzip am reinsten verkörpern, sind Homer und Sophokles. Letzterer hat sich selbst einmal darüber geäußert, als er den Unterschied seiner Charakterzeichnung von der Euripideischen erläutert. Er sagt, daß er die Menschen darstelle, wie sie sein sollen, Euripides, wie sie sind. Da auch die Charaktere des Euripides mit dem Auge des Künstlers geschaut und entworfen sind, so ist mit dem Urteil über diesen Dichter natürlich keine Art photographischen Verfahrens gemeint oder gar getadelt. Mit diesem Abzug werden wir dem Unterschied in der Arbeit beider Dichter und dem Verständnis der Sophokleischen Charakteristik näher kommen, indem wir uns dabei der auseinanderstrebenden Gesamtanschauung beider erinnern. Euripides stellt unter der heroischen Maske, welche ihm die konservative Richtung des attischen Theaters aufzwang,

die modernen Menschen seiner Zeit dar, Sophokles dagegen Idealmenschen. Ein Begriff, welcher sofort der Erläuterung bedarf.

Der Historiker Beloch versteht (Griech. Gesch. I S. 575) die Definition des Sophokles dahin, daß seine Menschen vollendete Tugendspiegel oder vollendete Bösewichter seien. Diese Auffassung ist doppelt falsch. Denn einmal verflacht sie mit willkürlicher, die Natur des Dichters verkennender Beschränkung des Idealbegriffs auf das Ethische jene plastischen, lebendigen Gestalten zu moralischen Plattheiten, und dann konstruiert sie in ihrer antithetischen Zuspitzung Ideale des Guten und Bösen, welche — den einen Theseus vielleicht ausgenommen — bei Sophokles tatsächlich nicht zu finden sind.[1] Wollte der Dichter seine Menschen zu Menschen sprechen lassen, wollte er, daß ihre Geschicke die Hörer ergriffen und rührten, so mußten sie organisiert sein wie die Menschen seiner Zeit, denken und empfinden wie sie. Darum fließt warmes, rotes Blut in ihren Adern, darum sind sie keine Schemen oder abgezogene Begriffe. Zugleich aber entrückt sie die Handlung in die ferne Vorzeit gewaltiger, größerer, mächtigerer Menschen (man vergleiche Nestors behagliches Verweilen in seinen Jugenderinnerungen) — darum bleiben sie Heroen. Indem sie dann durch die Phasen jenes eben geschilderten künstlerischen Prozesses gehen, vereinfachen sie sich zu wesentlichen Menschen, d. h. solchen, welche von den Schlacken des Zufälligen befreit sind; zugleich verklären sie sich unter der Hand des im Perikleischen Geiste arbeitenden Dichters zu jenen Idealgestalten, welche ihr plastisches Gegenbild in den Schöpfungen des Phidias haben. Treten wir vor den Parthenonfries, so sehen wir die Sophokleischen Menschen im Marmorrelief. Diese Hunderte von Männern, Greisen, Jünglingen, Jungfrauen tragen alle denselben Familientypus, und doch gleicht keiner dem andern. Obgleich den Charakteren unseres Dichters jene Kompliziertheit der seelischen Struktur fehlt, worin

---

[1] In seiner Würdigung des Sophokles leistet Beloch auch folgenden Satz: „Wer seine Stücke sah, brauchte seinen Geist nicht sonderlich anzustrengen und konnte mit dem erhebenden Bewußtsein nach Hause gehen, wieder einmal einen genußreichen Tag verlebt zu haben.“ — Ein solche Geschmacklosigkeit ist die Folge der in zünftigen Kreisen jetzt Mode gewordenen Herabsetzung des Dichters, einer Reaktion gegen seine frühere Überschätzung.

die moderne Dramatik ihre Kraft und ihren Stolz setzt und welche in der Tat ihren prickelnden Reiz ausmacht, obgleich jene hellenische Stilisierung ihren Organismus auf einen Grundzug aufbaut, so ist doch die Natur des Menschen, die Kunst des Dichters reich genug, jedem Charakter sein besonderes Gepräge zu geben. Dies hat die Einzeldarstellung der Charaktere zu erweisen.

Sophokles hat zwar nicht die umfassende Genialität des Goethischen Geistes, er ähnelt aber unserem größten poetischen Genius darin, daß er das Wesen des Weibes am tiefsten zu ergründen und am wahrsten darzustellen vermag. Darum ergreifen seine Frauencharaktere am tiefsten, und wir sehen in der Gestalt Deianeiras die Krone seiner Charakteristik. Weder Äschylus noch Euripides reichen in der Darstellung der Tiefe eines liebenden Weibes an ihn heran.[1] Selbst indirekt weiß er meisterhaft zu zeichnen. Jole spricht kein Wort, und trotzdem steht sie in greifbarer Plastik vor uns. Wie mußte erst der Zuschauer gefaßt werden, wenn er diese tränenvolle Gestalt auf der Bühne sah!

Das Medium, durch welches wir die Gedanken des Dichters schauen, ist die Sprache. Kristallen, plastisch, voll süßen Wohllauts hat sie die hellenische Volksseele geschaffen, zu ihren berufensten Hütern und edelsten Verkündern gehört Sophokles. Wenn auch Homer der Urquell bleibt, aus dem alle Tragiker schöpfen, so hat doch Sophokles nicht minder wie Äschylus sie original weitergebildet und seinen nur ihm eigenen Stil sich erschaffen. Ihn zu erkennen und zu genießen bleibt Aufgabe und Lohn dem, der den Dichter verstehen will. Hier kann nur auf einige charakteristische Züge hingewiesen werden.

Was man Naturphantasie nennt, jene ausgesprochen moderne Gabe, welche sich aus der Zerstörung der Einheit von Natur und

[1] So behaupten wir gegen v. Wilamowitz, welcher (Orestie S. 30) sagt, daß es eine edle Frau bei Pindar, Archilochos und Anakreon nicht gibt, was auch unsere Meinnng ist, aber dann mit verletzender Nichtachtung unseres Dichters fortfährt: „So haben denn erst Aischylos, von dem es heißt, daß er nie ein liebendes Weib geschaffen hätte, und Euripides, den sie einen Weiberfeind heißen, der Natur ihr Recht widerfahren lassen." Das ist mindestens unvollständig.

Mensch entwickelt hat, wird man bei den antiken Dichtern, also auch bei Sophokles, vergeblich suchen. Der sehnsüchtige Zug zur Natur fehlt dem Griechen, weil er noch mit ihr eins ist. Darum spricht auch die Natur nicht zu ihm, ist ihm keine schönere Welt, in die er sich flüchtet, aus der er die Bilder holt, welche sich bei modernen Dichtern in unerschöpflicher Fülle mit dem abstrakten Gedanken verschmelzen und z. B. den besonderen Reiz der Goethischen Lyrik bilden. Wohl wendet sich der Held, wenn er von Göttern und Menschen verlassen ist, in verzweifelnden, erschütternden Tönen auch an die Natur: so Ödipus in seinem Jammer an den Kithairon (König Öd. 1391 ff.), Antigone an Dirke und den Hain von Theben (V. 845 ff.), Ajas beim Abschied vom Leben an die Sonne und sein Heimatland (V. 856 ff.); Philoktet schreit seine Qual hinaus an die fühllosen Klippen von Lemnos, die doch immer noch besser sind als die Menschen (V. 936 ff.), und ruft dem Land, das seine Heimat gewesen ist, einen langen, innigen Abschiedsgruß zu (V. 1453 ff.). Doch das bleiben Ausnahmen.

Wohl aber gibt ihm nach Homerischem Vorbild Natur und Menschenleben den Stoff, um einen Gedanken durch ein ausgeführtes Gleichnis oder ein eben nur angelegtes Bild zu versinnlichen. Aber seine Erfindungsgabe ist darin ärmer oder vielmehr seine poetische Ökonomie sparsamer, als es unserem Bedürfnis entspricht. Gegen die Anwendung Shakspearescher Bilder in ihrer alle Schranken sprengenden Gewalt würde sich allerdings seine edle hellenische Simplizität sträuben. Aber er erreicht in der Verwertung dieses wirksamen poetischen Mittels weder Homer noch Äschylus, er wiederholt und variiert seine Vorbilder und sich selbst, die Nachtigall z. B. erscheint bis zur Ermüdung häufig. Dennoch hat er Bilder geschaffen, welche den wahren Dichter zeigen und ihres Eindrucks gewiß sind.

Die Charakteristik der Chorlieder wird Gelegenheit bieten zu beobachten, wie der Dichter seine Bilder und Metaphern auch einmal mit verschwenderischer Hand verstreut, wenn es ihm um besonders sinnliche Wirkungen zu tun ist oder wenn er in einer glücklichen Stunde schafft. Hier müssen wir uns darauf beschränken, einige typische Beispiele für die Methode anzuführen, mit der er seinen Gedanken Frische und Energie gibt.

Einem Volke, welches das Meer vor seiner Tür hat und auf ihm lebt, strömen von selbst die Vergleiche aus dem Seewesen zu. So ist der Staat ein Schiff; an seinem Steuer steht der König und führt es mit kundiger Faust in guten und bösen Tagen vorbei an tückischen Riffen, durch Sturm und Wogengraus. Schon Äschylus eröffnet mit diesem Bilde seine Sieben, und gern verwendet es Sophokles, z. B. König Öd. 23 f. 923, Ant. 163, 189, 994, Aj. 1082 f. Ein Haus, welches dem Untergang geweiht ist, ein Mensch in der Not des Lebens gleicht einer Klippe, welche das Meer umbrandet und unterwühlt und die heulende Windsbraut umstürmt (Ant. 586 ff., Öd. Kol. 1241 ff.). Entsprechend ist die Ehe dem Menschen ein sicherer Port (König Öd. V. 422, 1208). Und wie das ganze Leben des Menschen einer Pflanze gleicht, welche aufkeimt, wächst und verwelkt (Trach. 547), so das Kind. Wie eine Pflanze von leichten Lüften gewiegt soll Eurysakes sich entfalten (Aj. 558). Das Kind ist des Schutzes bedürftig wie ein unflügger Vogel (König Öd. 16). So ist der hilflose Philoktet selbst wie ein Kind, das ohne Amme am Boden kriecht (V. 701). Die Mutter, welche es gebiert, gleicht einem Saatfeld (König Öd. 1256, 1485, Ant. 569). Den Schmerz des Weibes, dem man sein Liebstes genommen hat, veranschaulicht die Klage des Vogels, welcher sein Nest der Jungen beraubt findet (Ant. 629, vgl. auch El. 148, 1075 f., Aj. 629, Trach. 105, 763). Auch Eurysakes, das Löwenjunge, ist in Gefahr, seiner Mutter entrissen zu werden (Aj. 986). Wie ein Löwenpaar sollen, mit einem aus Homer entnommenen Bilde, Philoktet und Neoptolemos gemeinsam jagen (Phil. 1436). Odysseus spürt die Fährte des Feindes auf wie ein Lakonerhund (Aj. 8); dieser Feind aber wird bald einem todwunden Stier gleichen (V. 322). Unstät wie ein toller Stier, der von seiner Herde getrennt ist, schweift der Mörder umher (König Öd. 476). Und wenn Homer Agamemnon mit einem an der Krippe niedergeschlagenen Stier vergleicht, so bildet Sophokles den Vergleich um und läßt nicht minder kraftvoll den Helden fallen wie einen Eichenstamm, den die Holzhauer schlagen (El. 38). Die Seelen der Verschiedenen aber entschweben nach dem dunkeln Westen wie ein Flug Vögel (König Öd. 175).

Immerhin ziert dieser Schmuck der Rede Dialog wie lyrische

Partien nicht eben häufig, namentlich die späten Dramen sind karg damit bedacht. Überall aber, bald hier bald dort, funkelt und blitzt es in den Silber- und Goldfäden des Netzes, aus dem die Verse gewoben sind, von Edelsteinen ähnlicher Art. Es sind jene unnachahmlichen Metaphern, welche das Bild in seiner ursprünglichen Frische bewahrt haben und als Haupt- und Beiwörter oder Verben den Gedanken wie einen gemeißelten Körper vor unser Auge stellen. Münzen, deren Korn eben so echt ist wie ihr Gepräge neu oder doch in dieser Verbindung originell. Wenn schon jede Übersetzung, auch die genialste, sich niemals mit dem Original decken kann, so muß sie bei dem Versuche, den Reiz der Sophokleischen Sprache in unsere hinüberzuretten, von vornherein die Waffen strecken. Wer Sophokles begreifen und genießen will, kann sich das Erlernen der griechischen Sprache ebensowenig ersparen wie der, den nach einem Trunk aus dem Jungbrunnen Homers dürstet.

Das mögen einige Beispiele dartun, die wir beliebig herausgreifen. Ajas hat das Schwert Hektors gerichtet, um sich hineinzustürzen, und sagt: „Das Mordschwert steht" — doch hier beginnt schon die Schwierigkeit. Denn *σφαγεύς* heißt viel grausiger „Schlächter". Er fährt fort: (das Mordschwert) „vom eisenfressenden Wetzstein frisch geschärft." Das edle *σιδηροβρώς*, eine Neuprägung des Dichters, kann kein deutsches Wort wiedergeben. Und welche Kraft des Ausdrucks! Man sieht den Wetzstein wie ein Raubtier mit scharfem Zahn an der Klinge nagen. — Jokaste gibt das Alter des Laios an, indem sie die Farbe seines Haars beschreibt. Sie braucht das Wort *χνοάζων* (V. 742): wie auf einer reifen Schlehe ein Hauch von weißem Duft liegt, so schimmert sein Haar. — Der Bote beschreibt den Anblick des Ödipus nach seiner Selbstblendung und nennt den Blutstrom, der über sein Antlitz rinnt, mit furchtbarer Realistik *ὄμβρος χαλάζης* (V. 1278), einen Schloßenregen: in dem flüssigen Strom rollen Teile der Augen und Klumpen geronnenen Blutes. — Desselben Dulders ungepflegtes Haar *ᾄσσεται*, „stürmt" wie ein dahinjagendes Roß um die Schläfen, das deutsche „flattert" gibt die Metapher nicht wieder (Öd. Kol. 1260). — Die bitteren Klagen Philoktets weint[1]

[1] *ὑποκλάει* ist zwar nur eine Konjektur Pflugks, aber völlig Sophokleisch gedacht.

das „geschwätzige“ Echo nach: *ἀθυρόστομος*, „dessen Mund keine Tür hat“ (V. 187). In demselben Drama blickt die verworfene Seele des Odysseus *διὰ μυχῶν*, „aus dem Winkel heraus“ (V. 1013 f.). Das trifft unvergleichlich die ganze Rolle, welche Odysseus in dem Stücke spielt. Das Bild ist durchaus lebendig geblieben, daher die wundervolle Anschaulichkeit: man sieht die glühenden Lichter eines im Dunkeln lauernden, zum Sprunge geduckten Raubtiers; vgl. Goethe (Willkommen und Abschied): „wo Finsternis aus dem Gesträuche mit hundert schwarzen Augen sah.“ — Diese Beispiele ließen sich beliebig vermehren.

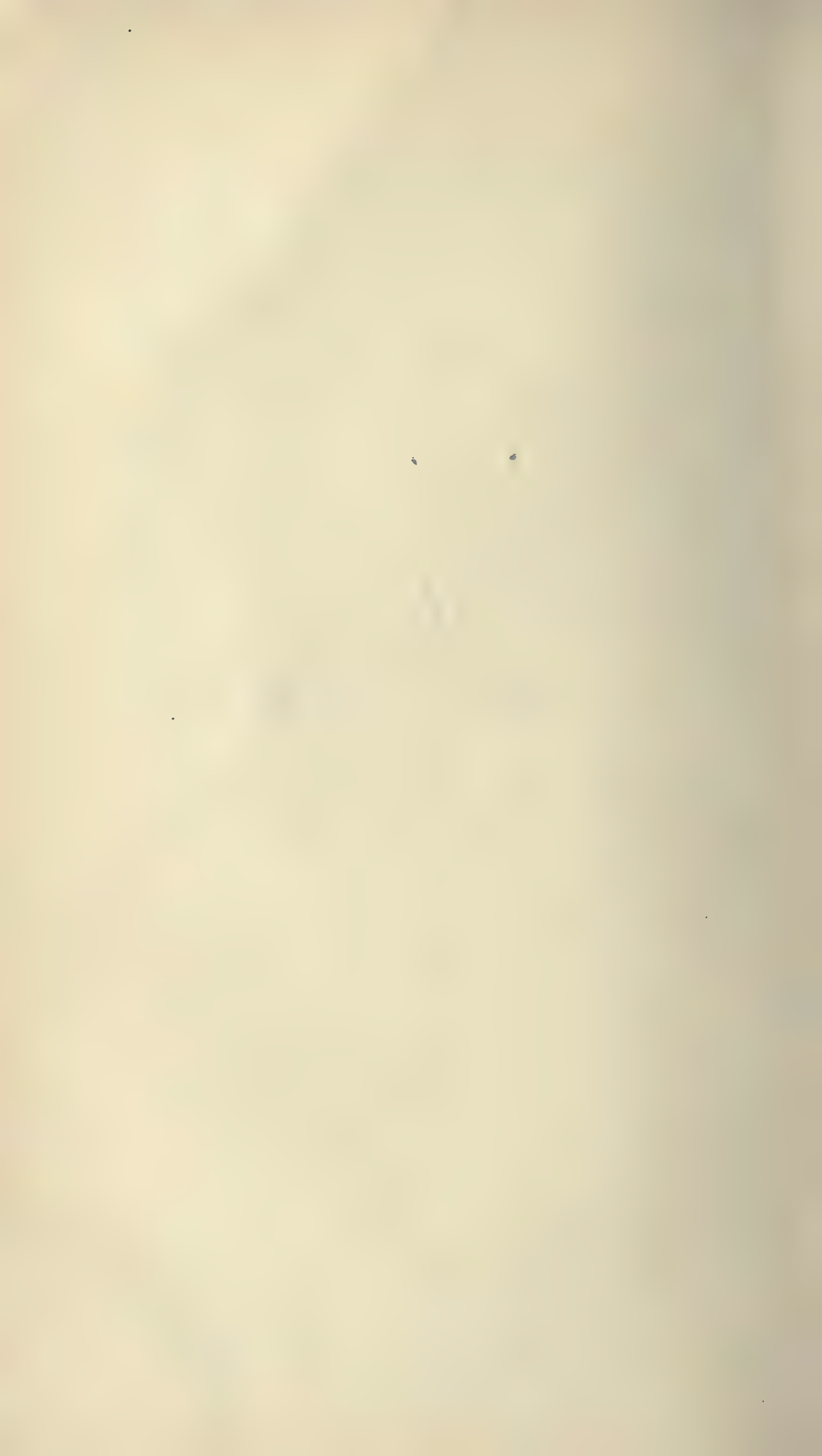
Um die Wirkung einer antiken Tragödie in ihrer Totalität zu würdigen, müßten wir in der Lage sein, eine Aufführung im Dionysostheater, und zwar im fünften Jahrhundert, vollkommen sicher rekonstruieren zu können, nein vielmehr sie im Original zu schauen. Da das unmöglich ist, so kann auch die liebevollste Betrachtung der Einzelheiten und das eindringendste Verständnis des uns vorliegenden Ganzen nur Stückwerk geben. Wie aber die Schöpfungen unseres Dichters den Athenern zu Herzen gingen, das beweisen am sichersten seine Siege, ganz abgesehen noch von der Verehrung, welche seine Persönlichkeit erzwang. Der Gesamteindruck, welcher uns nach der Lektüre eines Sophokleischen Dramas umfängt, ist bei aller Erschütterung unserer Seele durch die ungeheuren Schicksale, welche dort über die Bretter gehen, jene gefaßte Schönheit, jene stille Größe und nicht zuletzt jene süße Anmut und Grazie, welche Sophokles den Namen der Biene eintrug. Denn wenn auch der oben einmal erwähnte Polemon urteilt, ihm erschienen die Stellen als vorzüglichste, in denen ein Molosserhund zufasse — eine solche ist z. B. die Anagnorisis im König Ödipus —, oder wo der Dichter nach einem Vers des Komikers Phrynichos nicht süßen, sondern herben, Pramnischen Wein kredenze, so bleibt doch die (deutsch freilich auch nicht rein auszudrückende) Charis der Grundzug des Sophokleischen Wesens. Dem modernen Geschmack mögen die Sophokleischen Menschen wie die meisten Charaktere der Tragiker Marmorgestalten, das attische Drama überhaupt kalt und leblos sein. Solchen Vorurteilen kann man nur die Worte Viktor Hehns entgegenhalten, welche er über die Aufnahme Iphigeniens

im 18. Jahrhundert schrieb (Gedanken über Goethe S. 88): „Das Drama [d. h. in unserem Falle jede Tragödie des Sophokles] war kalt, denn es war nicht sentimental, sondern bloß seelenvoll und innig und fromm; es war ganz ethisch, aber es predigte nicht Moral; das Pathos rauschte nur wie eine mächtige unterirdische Quelle; das Kolorit war zu zart, um der groben Auffassung der literarischen Menge fühlbar zu werden."

Wenn, um ein anderes Wort desselben klassischen Kenners alles wahrhaft Poetischen zu spezialisieren, die Phantasie der modernen Menschen durch klassischen Unterricht von früh auf an der Einfalt und Strenge antiker Dichtung zu zügeln und zu vertiefen ist, so haben wir neben Homer Sophokles als das vorzüglichste Bildungsmittel poetischen Geschmacks und Urteils zu verehren. So lange diese lauteren Quellen nicht verstopft werden, so lange auch der Gereifte noch an jenen Schöpfungen sich erbauen kann und erheben mag, so lange werden wir wenigstens im Reiche des Idealen auf dem richtigen Wege wandeln.

# II.

# Stoff und Bau der Tragödien.



## Dramen des thebanischen Sagenkreises:

König Ödipus.
Antigone.
Ödipus auf Kolonos.

## Die Ödipussage im Epos.

Das siebentorige Theben und das goldreiche Mykene sind die Mittelpunkte der beiden Sagenkreise, welche der dramatischen Dichtung der Griechen die dankbarsten Probleme und die tragischsten Motive geschenkt haben. In beiden Städten, den sagenreichsten des Mutterlandes, thront ein uraltes Herrschergeschlecht, welches der Fluch der Götter gezeichnet hat: in Theben die Labdakiden, in Mykene die Atriden. Aus beiden treten hervor Gestalten großen Stils, mächtige Herrscher, herrliche Frauen, leidenschaftliche Herzen — alles stolze Menschenbilder, groß in Liebe und Haß, gegeneinander wütend und wissend oder unwissend sich selbst und die Ihren vernichtend.

Die finstere thebanisch-böotische Sage von Ödipus und dem Untergange seines Hauses hat Sophokles in drei Tragödien behandelt, dem König Ödipus, der Antigone und dem Ödipus auf Kolonos. Sie bilden aber nicht etwa eine Trilogie nach Art der Äschyleischen Kompositionen, denn sie beruhen auf grundverschiedenen Voraussetzungen und sind zu verschiedenen Zeiten gedichtet. Jedes Stück ist als selbständige, in sich abgeschlossene Einheit zu betrachten.

Steht nun auch der Grundgedanke der Sage seit uralter Zeit fest, so hat sie doch im Laufe der Jahrhunderte durch die Behandlung epischer, lyrischer und dramatischer Dichter nach einzelnen Zügen und Motiven die mannigfaltigste Wandlung erfahren. Die Form, welche Sophokles ihr gegeben hat oder der er sich anschloß, ist aber für die Folgezeit so durchaus maßgebend geworden, daß aus den Vorstellungen der Gegenwart die anderen, zum Teil älteren Fassungen völlig verdrängt sind. Und doch ist es für das Verständnis der Sage selbst wie für die Beurteilung unseres Dichters wichtig, auch diese kennen zu lernen und womöglich bis in die

Zeiten vorzudringen, wo ihre Elemente sich in ihrer reinsten, ursprünglichsten Gestalt zu einer poetischen Einheit zusammenschließen. Ob das jemals gelingen wird, steht freilich dahin.

Für die Durchforschung und Sichtung des Wustes von Dichterfragmenten, Scholienbemerkungen und gelehrten Notizen, die sich in der ganzen Literatur des Altertums bis auf die Byzantiner hin zerstreut finden, sind vor allem die Arbeiten von Welcker (Epischer Cyklus, besonders II 313 ff.) und Schneidewin („Die Sage von Ödipus" in den Abhandlungen der Königlichen Gesellschaft der Wissenschaften, Göttingen 1853 S. 159 ff.) bahnbrechend geworden. Ihnen hat sich in der neuesten Zeit Bethe angeschlossen (Thebanische Heldenlieder), dessen kühnen Kombinationen und Schlüssen wir wohl für die Ödipodie, aber nicht für die Thebaiden zwingende Beweiskraft zuzuerkennen vermögen.

Die Zeit, in welche die epische Dichtung das Leben des Ödipus setzt, gewinnen wir durch Vergleichung mit den Helden der Ilias. Das Freundespaar Diomedes und Sthenelos sind die Söhne des Tydeus und Kapaneus, welche wie der gleichalterige Polyneikes, der Sohn des Ödipus, unter den Helden des Zuges der Sieben gegen Theben sich befinden. Folglich gehört Ödipus als Vater der zweiten, Laios als Großvater des Polyneikes der dritten Generation vor der Zeit der Iliaskämpfer an.

Die älteste literarische Erwähnung des Ödipus findet sich in der Ilias (XXIII 679 f.), welche erzählt, daß Euryalos, der Sohn des Talaiden Mekisteus, ein Altersgenosse des Polyneikes, nach Theben kam zur Bestattung des Ödipus, der im Tode „dahin gekracht" war. Aus dem eigentümlichen Ausdruck ist zu schließen, daß Ödipus als ein Gewaltiger, noch ein König, in den Tod gesunken ist, aus dem Zusammenhang der Stelle ferner, daß zu seinen Ehren in Theben Leichenspiele gefeiert sind — also ein grundverschiedenes Bild gegen das Ende des Dulders im dritten Sophokleischen Drama. Auch Hesiod berichtet, daß nach Ödipus' Tod in Theben Argeia, die Gemahlin des Polyneikes und Tochter des Adrastos, mit anderen zu seiner Bestattung erschienen ist.

Die völlig ausgebildete Sage lesen wir in den wenigen, aber berühmten Versen der Nekyia (Od. XI 271 ff.), wo Odysseus

erzählt: „Und des Ödipus Mutter sah ich, die schöne Epikaste, die ein freveles Werk vollbrachte in der Unwissenheit ihres Sinnes, ihrem Sohne sich vermählend; und er freite sie, nachdem er seinen Vater erschlagen: aber bald machten die Götter es ruchbar den Menschen. Doch er herrschte in Thebe, der lieblichen, über die Kadmeer, Schmerzen erduldend nach der Götter verderblichem Ratschluß; sie aber knüpfte die Schlinge oben am hohen Gebälk in ihrem Jammer und ging in das Haus des Hades, des türschließenden, schrecklichen, und ihm ließ sie zurück unendliche Schmerzen, wie sie der Mutter Erinyen schaffen."

Bedeutungsvoll ist hier die Hervorhebung der verderblichen Ratschlüsse der Götter, und grundverschieden von der bekannten Form, daß die Götter den Frevel alsbald offenbaren. Daraus folgt aber weiter, daß der gräßliche Zug der Kindererzeugung durch Mutter und Sohn hier ausgeschlossen ist. Auch fährt Ödipus nach der Katastrophe fort, über Theben zu herrschen, obwohl wir anzunehmen haben, daß Homer auch die Blendung kennt.

Natürlich hat sich die epische Dichtung den Stoff nicht entgehen lassen. Es gab ein Epos unter dem Titel Ödipodie, welches freilich das Schicksal so vieler kyklischer Epen geteilt hat und bis auf das letzte Fragment verloren ist, dessen wesentlichen Inhalt wir aber aus einer Erzählung des Gelehrten Peisandros und einigen anderen sicheren Zeugnissen kennen. Die genaue Kenntnis der böotischen Landschaft legt die Möglichkeit nahe, daß es in Böotien selbst gedichtet ist, wo ja die Technik des ionischen Epos auch durch Hesiod geübt wurde; doch ist als Dichtungsort auch Kleinasien nicht ausgeschlossen, wohin die zahlreichen böotischen Auswanderer die genaue Lokalkenntnis aus der alten Heimat mitgebracht haben konnten. Jedenfalls gehört die Ödipodie zu den jüngeren Epen, zum Kyklos im weiteren Sinne. Ihr Inhalt ist folgender:

König Laios von Theben hat, von widernatürlicher Lust entflammt, den schönen Knaben Chrysippos, den Sohn des Pelops, aus Pisa im Peloponnes geraubt und nach Theben entführt. Der Knabe tötet sich aus Scham über die ihm angetane Schmach mit dem Schwerte, den ruchlosen Entführer aber trifft der Zorn der Ehestifterin Hera, denn als Walterin ihres heiligen Amtes ist sie von allen Göttern am tiefsten durch den Frevel verletzt. Wie Laios

zuerst ihren Zorn erfährt, ob Hera sogleich die Sphinx gesandt hat oder später, bleibt ungewiß. Als ihm seine Gemahlin Epikaste später einen Sohn gebiert, beschließt er, das Neugeborne der Hera als Sühnopfer darzubringen. Er durchbohrt die Fußflechsen des Säuglings wie bei einem erlegten Wild, das man am Stocke über der Schulter trägt, mit Stacheln und läßt ihn auf der heiligen Wiese der Hera im Kithairon (auf dessen Höhen seit uralter Zeit jedes siebente Jahr ein Fest der Hera Teleia gefeiert wurde) aussetzen.[1] Doch Pferdehirten aus Sikyon finden das dem Tode geweihte Kind und bringen es ihrem König Polybos. Dieser und seine Gemahlin Merope erziehen den Findling, welcher wegen seiner grausam zugerichteten Knöchel den Namen Ödipus, „Schwellfuß", erhält, als ihren eigenen Sohn. Als er herangewachsen ist, wandert er von Sikyon her über den Kithairon steigend auf der Straße von Platää nach Böotien hinein. Zu derselben Zeit ist aber auch Laios von Theben nach Süden abgefahren, um der unversöhnten Hera auf dem Kithairon ein Opfer darzubringen. Bei Potniä nördlich von Platää,[2] an dem Punkte, wo die von Theben kommende Straße sich in den nach dem Peloponnes und nach Attika führenden Weg gabelt, treffen Vater und Sohn aufeinander, ohne sich zu kennen. Die Geißel des Wagenlenkers trifft den Jüngling, und dieser erschlägt im Zorn den Diener mitsamt dem König. Dem Laios nimmt er Gürtel und Schwert, beide Leichen begräbt er an Ort und Stelle in ihren Gewändern und kehrt mit dem Wagen nach Sikyon zurück, um ihn Polybos zu schenken. [Wahrscheinlich ist aber diese Umkehr nicht original, sondern der Satz der Erzählung ein Einschiebsel.] Bald wandert er wieder nach Böotien, kommt nach Theben, löst das Rätsel der Sphinx und erhält die Hand seiner zur Witwe gewordenen Mutter Epikaste mit der Krone von Theben. Nach der Hochzeit fahren die Neuver-

---

[1] Eurip. Phoinissen 24. — Eine Erzählung berichtet, das Ödipuskind sei in einem Kasten im Meere ausgesetzt (vgl. die Perseussage) und am Strande von Sikyon angetrieben an einer Stelle, wo gerade die Königin Merope gewaschen habe. Ist letzteres auch an sich ein alter Zug, so ist doch diese Form der Aussetzung für die Ödipussage schwerlich ursprünglich. Theben ist eine zentrale Landstadt.

[2] So Äschylus im Laios oder Ödipus.

mählten nach dem Kithairon, den Segen der Ehestifterin Hera zu erbitten und ihr ein Opfer darzubringen. Als sie auf der Rückfahrt an der Gabelung einbiegen, erinnert sich Ödipus seiner Tat, erzählt sie [es ist in der Heroenzeit!] und weist Epikaste den Gürtel des Laios vor. Da erkennt sie entsetzt, daß sie dem Mörder ihres ersten Gatten vermählt ist. Doch sie beherrscht sich und verbirgt das schreckliche Geheimnis in ihrer Brust, denn noch weiß sie nicht, daß der Mörder auch ihr Sohn ist. Darauf aber erscheint, wohl gelockt durch das Glück und den Ruhm des Königs, ein alter Pferdehirt aus Sikyon, tritt vor Ödipus und erzählt ihm, wie er ihn gefunden, aufgehoben und der Merope gegeben, weist auch die Windeln und die Stacheln vor und heischt seinen Lohn für die Lebensrettung. So wird alles offenbar. Epikaste erhängt, Ödipus blendet sich, führt später aber die Jungfrau Euryganeia, die Tochter des Hyperphas, heim, mit der er vier Kinder zeugt: Eteokles, Polyneikes, Antigone und Jsmene.

So weit reicht dasjenige, was wir von dem Jnhalt der Ödipodie wissen. Schwerlich aber wird sie damit geendet, vielmehr wenigstens als Ausblick den Untergang des ganzen Geschlechts gezeigt haben. Auch wären die Leichenspiele nach dem Tode des Ödipus, auf welche jene Jliasstelle schließen läßt, ein passender Abschluß des Liedes.

Der Vergleich mit Sophokles zeigt, daß die Ödipodie noch nicht die Steigerung zum Grausigsten kennt, welche Epikaste-Jokaste — heißt sie vielleicht seitdem so? — zur Mutter der Kinder ihres Sohnes macht. Diese Steigerung muß aber die sich weiterbildende Sage bald nachher bewirkt haben. Ferner bleibt Ödipus König, wird nicht in Korinth, sondern in Sikyon erzogen, und schließlich ist nicht der delphische Apollon, sondern Hera die treibende Kraft, dementsprechend liegt auch die Mordstelle nicht bei Delphi, sondern bei Plataä, in der Nähe der Kultstätte Heras. Auf Potniä als ursprünglichen Tatort läßt noch ein Bericht schließen, welcher erzählt, daß Damasistratos, ein Fürst von Plataä, nach dem Mord auf die Leichen gestoßen sei und sie an der Spitze der Gabelung begraben habe; ein Kegel von aufgeschichteten Steinen bezeichnete später die Stelle. [Diese kann nämlich auch hier nur, wie nach der Lage Plataäs zu Potniä einleuchtet, Potniä sein,

wenn sie auch die Berichterstatter Apollodor und Pausanias mit Delphi verwechseln.]

Doch die Ödipodie bietet noch nicht die ursprüngliche, reine Form der Sage. Der Raub des Chrysippos, das Motiv für den Zorn der Hera, ist erst später hineingetragen. Die perverse Unzucht der Knabenliebe ist Homer und der Zeit, welche er schildert, völlig fremd, geschweige denn einer noch älteren Periode, welcher die Ödipussage angehört; sie ist ein dorisches Laster und erst durch das Vordringen dieses Erobererstammes den anderen Griechen bekannt geworden. Fand es auch mit der Zeit bei Joniern und Äoliern Eingang und war es im fünften Jahrhundert in Athen völlig eingebürgert, so haben sich doch die sittlichen Naturen anfangs heftig dagegen gesträubt, und eine solche ist der Dichter der Ödipodie gewesen. Darum fügte er jenes Motiv ein. Auch gehören die Flüche des Pelops als Ursache des Verderbens der Labdakiden, welche ein erdichtetes Orakel anführt, nicht hierher, denn sie fälschen nur das Grundmotiv. Allein der Zorn Heras vernichtet den „gottverhaßten" Laios und sein Geschlecht. (Vgl. v. Wilamowitz, De trag. Graec. fragmentis. Gott. 1893 p. 10. squ., welcher den Raub des Chrysippos — der Name stammt vom goldenen Wagen des Zeus — lediglich als eine Variante zum Raub des Ganymedes erklärt.)

Scheiden wir demnach den Raub des Chrysippos als Motiv für den Zorn Heras aus, so müssen wir die Ursache des Götterhasses gegen Laios zunächst als Unbekannte in die Gleichung setzen. Jene Odysseestelle erwähnt Laios überhaupt nicht, wie denn der Mittelpunkt der Sage immer Ödipus bleibt und Laios ein unbedeutender, schwacher Mann ist. Dort heißt es, daß Ödipus Schmerzen erduldete nach dem verderblichen Ratschluß der G ö t t e r: die Wahl Heras traf der Dichter der Ödipodie eben nur um jenes Motives willen. Auf Ödipus ruht ein Fluch, der ihn, den unschuldigen, samt seinem Geschlecht verfolgt, weil sein Vater den Göttern aus irgend einem Grunde, wegen eines Frevels oder auch nur wegen Ungehorsams verhaßt ist. Diese finstere Vorstellung entspricht völlig dem böotischen Volkscharakter, welcher der heiteren Daseinsfreude des Joniers abgewandt ist und unheimliche Kulte

liebt. Auch beweist die Gestalt des Teiresias, daß Seher und Priester große Macht über das Volk ausgeübt und seine Seele beherrscht haben. Von der Einwirkung dunkler Gewalten auf den Stamm des Laios zeugen Spuren, welche auf ein höchstes Alter dieser ursprünglich rein böotischen Sage hinweisen.

Bei einem freilich späten Autor, der aber aus alten Quellen geschöpft hat, Nikolaos von Damaskos, findet sich folgende merkwürdige Version des Mordes. Ödipus wandert nach dem rosseberühmten, ehrwürdigen Orchomenos, um Pferde zu suchen.[1] Südlich der Stadt am Berge Laphystion trifft er auf Laios, welcher Epikaste bei sich hat. Die Tat erfolgt, die Königin aber verschont Ödipus, der dann auf den Berg entflieht und im Walde verschwindet. Epikaste kehrt mit Dienern zurück und verscharrt dort am Berge die Leichen. — Diese Gegend, nahe dem Örtchen Lebadeia, ist der Sitz unheimlicher Gewalten. Vor allem jener Berg selbst. Denn hier thronte der schreckliche Zeus Laphystios, „der Verschlinger", vergleichbar dem (freilich phoinikischen) Zeus Atabyrios auf Rhodos und in Agrigent, der „den Dunst versengten menschlichen Gebeins einsog". Und in der Nähe hauste die chthonische Demeter Herkynnas, welche identisch ist mit der böotischen Erdgöttin Europa[2] (s. Ed. Meyer, Geschichte des Altertums II 149). Auf Menschenopfer deuten auch die wilden Gebräuche beim Dionysosfest der Agrionien, welche am Laphystion gefeiert wurden. Hier erst, so glauben wir, liegt der Ort, dessen Charakter völlig zu dem der Sage paßt.

Rein böotisch ist auch das Ungeheuer, welches Hera zur Strafe für den Frevel des Laios als Geißel des Landes sendet. Es hieß ursprünglich Phix und hauste auf dem Berge Phikeion unweit Theben. Die Phix ist ebenfalls einer Verbindung chthonischer Mächte entsprungen, als Tochter des Typhon und der Echidna

[1] Auch zwei seiner Söhne, welche eine andere Variation nennt, Phrastor und Laonytos, fallen im Kampf gegen die Minyer von Orchomenos.

[2] Ebenso ist der Kithairon, auf dem Ödipus ausgesetzt wird, ein Berg der Erinyen. Schneidewin nimmt mit Recht an, daß Ödipus ursprünglich auch in Böotien selbst aufgewachsen ist — nach einem Scholion der Phoinissen zu V. 29 galt manchen Polybos als Fürst „in einem anderen Teile Böotiens" — und erklärt ansprechend die Verlegung nach Sikyon damit, daß auch diese Stadt einen bedeutsamen Eumenidenkult pflegte.

(Schlange), weshalb ihr Leib in eine Schlange auslief. Sie hat auch zunächst mit einem Rätsel nichts zu tun, sondern ist lediglich ein grauenhaftes Scheusal, welches die Menschen verschlingt und das Land entvölkert. Von dieser Plage befreit Ödipus als echter Held Theben durch einen Kampf. („Auf einer schönen attischen Vase mit Goldschmuck aus Cypern tötet sie Ödipus in wilder Kampfbewegung mit der Lanze.“ Bethe S. 20.) — Die Sagen von Kadmos und Europa, welche diese gleichfalls echt böotischen Gestalten aus dem Orient kommen lassen, sind nicht ursprünglich, sondern späteres literarisches Erzeugnis: ähnlich tritt erst später an die Stelle jenes „Lokalungeheuers“ Phix die aus Asien kommende geheimnisvolle Würgerin Sphinx, dieses Gemisch von Schönheit und Grauen, „ein Sinnbild des dahinraffenden Todes“, und mit ihr wird dann das Rätsel eingefügt. Infolgedessen vergeistigt sich auch die Tat ihres Bezwingers, dessen physische Heldenkraft zu geistiger Überlegenheit umgestempelt wird.

So sehen wir im höchsten Altertum unter einem in freudlosen Vorstellungen befangenen Stamme die grausige Sage sich bilden, deren Held Ödipus ist. Von der Geburt an ist er den finsteren Mächten verfallen, die geheimnisvoll unter der Erdrinde walten. Sein Vater sündigt wider ein Gebot der Götter oder befolgt auch nur den Rat eines Sehers nicht, und die Sünde des Vaters muß nicht nur dieser, sondern „nach der Götter verderblichem Ratschluß“ vor allem der unschuldige Sohn büßen, er muß sich unwissend mit dem entsetzlichsten Greuel beflecken, das die menschliche Phantasie sich vorzustellen vermag. Und die schrecklichen Absichten der Götter zu erfüllen müssen die als Gefäße ihres Zornes ersehenen Menschen selbst mithelfen. Siehe, du nichtiges Erdengeschlecht, welch ein Gemächte du bist in der Hand der Gottheit! — Diesen Gedanken zu seiner schärfsten Ausprägung zu bringen, bleibt freilich unserm Dichter vorbehalten, aber die Idee liegt doch im Epos und noch vor dessen schriftlicher Fixierung klar zutage.

Die Dichtungen des 5. Jahrhunderts weisen charakteristische Veränderungen der Sagenform der Ödipodie auf, welche sie alle gemeinsam haben. Diese Gemeinsamkeit läßt darauf schließen, daß Neuerungen bereits von anderen Epen vorgenommen sind, welche

denselben Stoff behandelten und aus denen dann die jüngeren Dichter schöpften. Als ein solches bietet sich die Thebais dar. In Kleinasien entstanden und gleichfalls bis auf wenige Fragmente verloren, schilderte es den Zug der Sieben gegen Theben, dem im Gegensatz zur Ödipussage ein geschichtlicher Kern zugrunde liegt: der Versuch argivischer Fürsten, vom Peloponnes nach Mittelgriechenland vorzudringen und ihre Macht nach Norden hin auszudehnen.[1] Mit dem Inhalt und Thema der Thebais verflicht sich ganz natürlich die Ödipussage, denn Polyneikes führt den Krieg herbei. Darum behandelte die Thebais — vielleicht einleitungsweise und resümierend — ebenfalls die Schicksale der Labdakiden, welche auch zugleich mit dem Schluß der Thebais, der Vernichtung des Heeres vor den Mauern von Theben, ihren Ausgang nehmen.

Bildet der Inhalt der Thebais für die Tragödien Antigone und Ödipus auf Kolonos auch nur den Hintergrund, so ist er, noch abgesehen von den Veränderungen der Ödipussage, doch wichtig genug, um das Wesentliche daraus hervorzuheben. In diesem Epos wirken „die verderblichen Ratschlüsse der Götter" als Fluch in dem Geschlechte fort, bis es in allen seinen Gliedern vernichtet ist. Darum sind hier auch, wie anzunehmen sein wird, die vier Kinder des Unseligen von seiner Mutter Epikaste, welche von jetzt an Jokaste heißt, geboren.[2] Hier zuerst wird auch, wiewohl wir es aus den Fragmenten und den übrigen Nachrichten nicht nachweisen können, an Stelle Heras Apollo und sein Orakel, an Stelle Sikyons Korinth getreten sein. Beides erklärt sich aus geschichtlichen Gründen. Delphi blüht auf, und seine Priesterschaft weiß mit Glück und Erfolg ihren Gott zum Lenker der hellenischen

[1] Vgl. dazu E. Meyer, Gesch. d. Altert. II 189 f., welcher auch die Stellung des Ätoliers Tydeus ungezwungen geschichtlich erklärt.

[2] P. Corssen in seiner gehaltvollen Schrift: „Die Antigone des Sophokles, ihre theatralische und sittliche Wirkung," mit deren Auffassung nach Idee und Charakteren sich die unsere sonst fast völlig deckt, meint, „daß erst Äschylus in der Trilogie, deren letztes Stück uns in den Sieben gegen Theben erhalten ist, die zweite Heirat des Ödipus unterdrückt und Jokaste zur Mutter seiner Kinder gemacht hat, und also er es ist, der durch eine ebenso grausige wie grandiose Konzeption der Labdakidenfabel die volle Geschlossenheit und höchste tragische Konsequenz gegeben hat". Das ist höchst unwahrscheinlich.

Völker- und Menschengeschicke zu machen. So bildet denn von nun an der berühmte Orakelspruch an Laios den Ausgangspunkt der einst rein böotischen Sage. Da nun der Gott in Delphi die Funktion der Hera auf dem Kithairon übernimmt, so dürfen wir weiter schließen, daß auch die Mordstelle von der Potnischen Gabelung nach Phokis verlegt wird und zwar an den noch jetzt sichtbaren Punkt, wo die von Südosten herführende Straße sich, in den Fels eingeschnitten, einige Stunden vor Delphi in den Weg zur rechten Hand nördlich nach Daulis, zur linken westlich nach Delphi spaltet. Bei Sophokles ferner — Pindar und Äschylus erwähnen nichts davon — ist Ödipus statt in Sikyon in Korinth aufgewachsen, während die Namen der Pflegeeltern dieselben bleiben. Der patriotische Dichter hatte wahrlich keine Veranlassung, die Todfeindin Athens auf Kosten von Sikyon mit der hochberühmten Sage zu begaben. Darum werden wir annehmen müssen, daß auch diese Veränderung auf Rechnung der Thebais zu setzen ist: das aufblühende Korinth verdrängte die zwar altberühmte, aber im Wohlstand und Handel zurückgehende peloponnesische Kleinstadt.

Auch in der Thebais bleibt Ödipus nach der Katastrophe König. Doch er ist ja blind und also hilflos; daher reißen die heranwachsenden Söhne Eteokles und Polyneikes die tatsächliche Herrschaft an sich. Polyneikes, der jüngste, ist, wie schon sein Name lehrt — „Haderreich" übersetzt ihn Welcker — der schlimmere von beiden. Statt dem königlichen Vater die schuldige kindliche Ehrfurcht zu beweisen, statt vor so viel schuldlos erlittenem Elend fromme Scheu zu hegen, macht er den Anfang mit unkindlicher Behandlung des Unglücklichen. Wahrscheinlich hat Welcker recht, wenn er nach den darüber erhaltenen Fragmenten in Kombination mit einem Zuge aus Euripides' Phoinissen eine dreifache Steigerung des Frevels der Söhne gegen den Vater annimmt, der dann drei sich steigernde Flüche des Vaters gegen die Söhne entsprechen. Denn die Dreizahl wiederholt sich in dieser Sage auch sonst: dreimal warnt Apollo den König Laios, keine Kinder zu erzeugen (Äschyl. Sieben 729), dreimal wiederholen sich die schlimmen Zeichen für den verderblichen Ausgang des Zuges der Sieben. — Zuerst setzt ihm Polyneikes, was der Bruder schweigend billigt,

zum Hohn und zur Erinnerung an sein Unglück zwei Stücke aus dem Schatze des Ahnherrn Kadmos vor: auf silbernem Tisch einen goldenen Becher; dann sperren ihn beide Brüder ein, und schließlich schicken sie ihm zum Mahle statt des Rückens, welcher als Ehrenanteil dem König gebührt, das Hüftstück. „Als er das Hüftstück erkannte, warf er es zu Boden und sprach das Wort: ‚Weh mir, meine Kinder sandten es mir zum Schimpf‘. Und er flehte zum Herrscher Zeus und den andern Unsterblichen, daß sie hinab müßten in des Hades Haus, fallend einer von des andern Hand.“ Das ist der letzte und schwerste der Flüche. Um ihnen zu entgehen, schließen die Brüder einen Vertrag ab. Von den verschiedenen Versionen ist die wahrscheinlichste, daß Eteokles als erstgeborner die Herrschaft über Theben erhält, während Polyneikes mit dem Kronschatz abgefunden wird, in dem sich u. a. das köstliche Göttergeschenk, das Halsgeschmeide der Harmonia, der Gattin des Kadmos, befindet. Ein Königssohn aus altem Geschlecht, der mit einem auserwählten Hort in die Fremde zieht, ist immer, besonders aber in der Heroenzeit, ein mächtiger Mann; leicht wird es ihm werden, sich mit einem anderen Fürstenhause zu verschwägern, sich Schwerter zu werben und eine Krone zu erstreiten. So zieht er denn aus und kommt nach Argos vor den Palast des Königs Adrastos.

Dies wird der Anfang der eigentlichen Handlung gewesen sein. Es sind Menschen von ursprünglicher Kraft, welche das Lied uns vorführt, und Bilder von titanischer Größe, welche die Handlung entrollt. Ein Siebengestirn auserlesener Helden: Adrastos der Führer, Amphiaraos, ihm durch Eriphyle verschwägert und nach alter Feindschaft versöhnt,[1] Mekisteus, sein Bruder, Polyneikes und Tydeus, seine Eidame, also alle fünf untereinander versippt, dazu der riesenhafte Kapaneus und der jugendschöne Parthenopaios. Amphiaraos ist nach Welckers treffendem Vergleich der Achilleus und Kalchas des Liedes in einer Person, „das Auge des Heeres“, wie sein Schwager Adrastos bei Pindar ihn nennt, „beides, ein trefflicher Seher und trefflich im Speerkampf“; letzteres ein Vers, den Pindar aus der Thebais entnommen hat. Amphiaraos' Seherauge schaut den Ausgang des Zuges, und das gibt, da er der überragende

[1] Ihn preist nach einer Reminiscenz aus der Thebais der V. 1314 im Öd. Kol.

Held ist, dem Ganzen die einheitliche düstere Grundstimmung. Und welche Szenen heben sich heraus! So zu Anfang, an altgermanische Heldenzeit mahnend: dunkle Sturmnacht, vor Adrastos' Palast treffen zwei junge Recken zusammen, der wilde Tydeus in einer Eberhaut, der streitsüchtige Polyneikes, umhüllt von einem Löwenfell. Streit und Kampfzorn, gezückte Schwerter. Adrastos tritt heraus und erkennt, daß dies die Schwiegersöhne sind, welche das Schicksal zufolge eines Orakels ihm bestimmt hat.[1] — Dann die Bestechung Eriphyles durch Polyneikes, die Begehrlichkeit eines eiteln, gewissenlosen Weibes, die Nötigung des edeln Amphiaraos, der Auszug des Heeres trotz warnender Zeichen des Zeus, Wiederholung der Zeichen in Nemea in dem Tode des kleinen Opheltes, den die Sieben verschulden, und zum letztenmal beim Übergang über den Asopos. Von hier die Gesandtschaft des Tydeus nach Theben zur Beilegung des Streites, den doch die Herrschsucht des Polyneikes entfesselt hat. Agamemnon schildert in der Ilias (VI 375 ff.) die Botschaft und ihren Verlauf, dessen Höhepunkt die Vernichtung der fünfzig im Hinterhalt lauernden Thebaner bildet. Kurz an Wuchs wie Herakles, aber gleich ihm unzerbrechlich an Mut, erschlägt Tydeus alle bis auf einen, die Botschaft nach Theben zu bringen.

Dann rücken die Sieben gegen Theben, das siebentorige.[2] Die Kämpfe müssen wir uns durchaus als homerische denken: die Helden als Vorkämpfer auf Streitwagen sind alles, die hinter ihnen wimmelnden oder sich zusammendrängenden Fußkämpfer nichts.

---

[1] Nach Eurip. Phoinissen 409 ff.

[2] In einem glänzenden Aufsatze, „Die sieben Tore Thebens" (Hermes 26 S. 191 ff) weist v. Wilamowitz nach, daß das geschichtliche Theben niemals sieben Tore gehabt hat. Das „siebentorige" Theben ist die Erfindung des Dichters der Thebais. „In den sieben Toren schuf er sich das belebende Motiv" und überwand die Schwierigkeit, Gleichzeitiges zur anschauenden Darstellung zu bringen. — Der Einwand E. Meyers (Geschichte d. Altert. II 190): „Ich halte es für undenkbar, daß z. B. Pindar das Beiwort ständig nicht nur der mythischen, sondern der realen Stadt gäbe, wenn die sieben Tore reine Fiktion wären", ist nicht stichhaltig. Pindar ist eben auch ein Dichter. Warum soll er es verschmähen, einen Zug, der seiner Vaterstadt zum Ruhme gereicht, und der durch Jahrhunderte geheiligt ist, auch in seinen Hymnen beizubehalten? Die Bezeichnung ist eben stehendes Attribut geworden.

Die Entscheidung fällt im Blachfelde an den Ufern des Ismenos östlich der Stadt, wohin die thebanischen Mannen aus der Stadt ihnen entgegenrücken. (Zu einer eigentlichen Belagerung fehlen den Heeren der Heroenzeit alle Mittel. Darum ergibt, wie v. Wilamowitz in dem zitierten Aufsatz S. 232 ausführt, die Schilderung des Euripides in den Phoinissen ein falsches Bild. Aus den Kämpfen nach homerischer Art macht er eine regelrechte Cernierung, und zwar unter dem Eindruck der Belagerung Athens im peloponnesischen Kriege, die er selbst mit erlebt hat.) — Kampf auf der Ebene, Flucht der Thebaner gegen die Tore, dann der Höhe- und zugleich Wendepunkt: der Riese Kapaneus vermißt sich, auch wider der Götter Willen den Feuerbrand in die Stadt zu schleudern, und steigt auf der Leiter empor. Da „blitzt" ihn Zeus von der Zinne „herab" (Welcker). Die Thebaner schöpfen neuen Mut, sie dringen wieder vor. Zweikampf und Fall der feindlichen Brüder im Wechselmord, Niederlage der Argiver, sie fallen bis auf Adrastos. In rasender Gier schlürft der sterbende Tydeus das Hirn aus dem Schädel seines Gegners Melanippos, dessen Haupt ihm Amphiaraos gebracht hat, und schaudernd wendet sich seine Schützerin Athene ab, im Begriff, ihm die Unsterblichkeit zu verleihen. Adrastos allein entkommt nach Argos in schmutzigem, zerfetztem Gewand durch die Schnelligkeit seines Wunderrosses Areion (v. Wilamowitz: „Erion, Sohn der Erinys"). Von dem größten Helden, dem göttergeliebten Amphiaraos, wendet Zeus die ärgste Schmach ab. Niemand hat dies prachtvoller geschildert als Pindar, der in dem Rembrandtschen Helldunkel seines Stils, die großen Momente des Zuges hervorhebend und die ganze schwüle Stimmung wunderbar treffend, im neunten Nemeischen Siegesliede singt: „Und einst führten sie (der blondhaarigen Danaer größte Fürsten) gegen das siebentorige Theben das Heer der Männer, nicht auf den Weg, den glückverheißender Vögel Flug wies, auch Kronion, schwingend den Blitz, trieb sie nicht an, aus der Heimat zu gehn, sondern zu meiden die Bahn. Doch in des offnen Verderbens Rachen eilte zu kommen der Haufe in eherner Rüstung und reisiger Wehr; an des Ismenos Ufern stritten sie um die süße Heimkehr, doch ihr Blut düngte[1]

[1] Dieselbe Metapher gebraucht Äschylus Sieben 587.

den weißleuchtenden Staub: denn sieben Holzstöße verzehrten die jungkräftigen Glieder; doch dem Amphiaraos spaltete Zeus mit allbezwingendem Blitze die breitbrüstige Erde und entrückte ihn samt dem Gespann, ehe sein Rücken, getroffen von Periklymenos' Speer, dem Helden die Ehre geschändet."

Daß die Leichen der Gefallenen, wie Pindar hier und im sechsten Olympischen Hymnus sagt, verbrannt wären, haben wir schwerlich anzunehmen. Wir sind in alter, wilder Zeit, welche noch Menschenopfer darbringt, und die Thebais weist viele andere Züge barbarischer Roheit auf. Welche Ursache hätten nun die Thebaner gehabt, den Leichen des Feindes die letzte Ehre zu erweisen, welcher in frevlem Übermut gekommen war, ihre Stadt zu vertilgen, die Männer zu erschlagen, die Frauen zu schrecklicherem Lose wegzuschleppen?[1] Erst einer menschlicheren, sittlich vorgeschrittenen Zeit blieb es vorbehalten, auch im Feinde den Menschen zu ehren und ihm den Dienst zu erweisen, dessen Erfüllung dem Griechen später eine heilige Pflicht wurde.[2] Hier steigt das Problem der Antigonetragödie auf.

## König Ödipus.

Oben wurde bereits angedeutet, daß das Labdakidenhaus nach den Dichtungen des fünften Jahrhunderts vom Schicksal gezeichnet und von einem fortwirkenden Fluche belastet ist. So führt bei Pindar im zweiten Olympischen Siegesliede „Moira, die des Kadmos Haus reich gesegnet, im Wechsel zu andrer Zeit auch Leid herauf: drum tötet den Laios sein Schicksalssohn, ihm begegnend, und erfüllt den alten Spruch, der in Pytho [Delphi] gekündet." Dieser fortwirkende Fluch bildet denn auch den Grundgedanken der Tetralogie Laios, Ödipus, Sieben gegen Theben mit dem Satyrspiel Sphinx, welche Äschylus im ersten Jahre der achtundsiebzigsten Olympiade, also 467, zur Aufführung brachte. Leider sind wir nicht in der glücklichen Lage, hier einen Vergleich zwischen

[1] Vgl. Äschylus Sieben 333 ff.

[2] Vgl. auch Bethe S. 98.

der Auffassung und Arbeitsweise beider Dichter hinsichtlich desselben Stoffes anstellen zu können, wie ihn uns Choephoren und Elektra ermöglichen. Die Dramen Laios und Ödipus sind bis auf ein Fragment (wahrscheinlich ein Botenbericht) verloren gegangen, aus dem hervorgeht, daß Äschylus als Tatort die Potnische Gabelung beibehalten hat. Doch können wir aus dem zweiten Teile der Sieben die Idee der ganzen Komposition mit Sicherheit erschließen. In dem zweiten, ahnungsschweren Stasimon V. 720 ff. beklagt der Chor das Herrscherhaus, in dem neues mit altem Leid sich mischt, und fährt dann fort: „Denn alte Übertretung mein' ich, der jäh die Buße folgt, und sie wirkt fort bis ins dritte Geschlecht: da dreimal Apollon warnend sagte in Sprüchen, pythischen, in des Erdenrundes Mitte gebornen, Laios rette die Stadt sterbend ohne Stamm, und er doch gegen Apollons Willen, bezwungen von der Lockung Unverstand[1], zum Verhängnis sich erzeugte den Vatermörder Ödipus, der der Mutter heiligen Schoß, dem er entstammt, befruchtend ein blutig Geschlecht erzeugete; Verblendung trieb zusammen im Wahnwitz das Brautpaar."

Hier fehlt also der Frevel des Laios an Chrysippos; wir hören nur von einer Übertretung des dreimaligen Gebotes Apollons, aus der sich dann fortzeugendes Unheil gebiert. Doch in demselben Stasimon singt der Chor auch von Flüchen, „grollenden wegen der Nahrung", welche Ödipus gegen seine Söhne schleudert. Man hat wohl gemeint, daß *τροφή* hier „Geburt" bedeute, so daß Ödipus seine Kinder wegen ihrer blutschänderischen Entstehung verfluche. Es ist in der Tat nicht zu leugnen, daß der Zusammenhang der Stelle (V. 778 ff.): „Als er zur Erkenntnis seiner unseligen Ehe gekommen, vollendete er rasenden Herzens im Schmerz ein Doppelübel: mit der Hand, die den Vater gemordet, riß er sich die Augen aus und schleuderte auf die Söhne Flüche usw." — daß also der Zusammenhang auf das Aussprechen der Flüche sofort nach der Entdeckung des Greuels weise. Aber diese Auffassung ist sprachlich bedenklich und psychologisch widersinnig: womit sollte sich ein solcher Fluch rechtfertigen? Auch müßte er dann die Töchter mittreffen. Ferner erwähnt nicht nur dieses Chorlied

---

[1] Die sinnliche Jokaste verführt Laios oder er wird vom Wein erhitzt.

V. 725 den Zorn des Ödipus und die Angst vor der Erinys, d. h. vor dem Rachegeist des Vaters (V. 790 f.), — auch Eteokles' Gedanken erfüllt beim Nahen der Entscheidung unter der Last des Schuldbewußtseins die finstere Ahnung eines unseligen Ausganges um des Fluches willen.

„Weh mir, des Vaters Flüche jetzt vollziehn sie sich"

sagt er V. 655 nach dem Bericht des Boten von der Aufstellung der Sieben gegen die Tore Thebens, und V. 695 mit großartigem Bilde:

„Des lieben Vaters feindlich unglücksel'ger Fluch
Mit trocknem, tränenlosem Aug' starrt er mich an."

Den Fluch dieses Geschlechts kennt auch Sophokles in der Antigone und im Ödipus auf Kolonos. Allgemein sagt der Chor Ant. 584 ff.:

„Rührte der Götter Zorn ein Haus erschütternd,
Wälzt von Geschlecht zu Geschlecht des Unheils Flut sich,
Gleichend der Meereswoge",

und in spezieller Beziehung V. 593 ff.:

„Von uralters im Haus der Labdakiden
Seh' ich Leid auf Leid sich häufen;
Nicht erschöpft es ein Geschlecht; ein Gott
Stürzt das Haus, nicht gibt's Erlösung."

Antigone selbst nennt sich fluchbeladen (Ant. 867), und unmittelbar vor seinem Abscheiden klagt der müde Ödipus (V. 963):

„— den Göttern war es so genehm,
Sie grollen meinem Stamme wohl von alters her."

Dagegen berührt der Dichter Schuld oder Fluch des Geschlechts im König Ödipus nicht mit einem Wort. Dazu hatte er seine Gründe. — —

Wenn nun im Ödipus des Äschylus die Flüche des Vaters im Zorn um „die Nahrung" erfolgen, so ergibt sich daraus für den Inhalt jener Tragödie ein wichtiger negativer Schluß: dann kann die Entdeckung nicht den Hauptinhalt des Stückes gebildet haben. Denn für eine Fortsetzung der Handlung wäre dann kein Raum mehr. Diese müßte aber notwendig gefordert werden, da der Zorn des Vaters und der daraus folgende Fluch motiviert werden mußte durch die Impietät der Söhne. Dann kann, die Richtigkeit jenes

Schlusses vorausgesetzt, die Anagnorisis nur etwa in der Form einer Exposition gegeben sein, und Idee nebst Handlung müssen das Fortwirken des Geschlechtsfluches in anderen Momenten, z. B. in Sünden der Söhne gegen den Vater, dargestellt haben. Das Was und Wie im einzelnen ergründen zu wollen wäre völlig zwecklos, da man über Vermutungen nicht hinauskommen kann. Daß die ersten beiden Teile der Trilogie fast bis auf die letzte Spur verloren gegangen sind, bleibt ein Verlust, den wir immer wieder schmerzlich empfinden.

## Die Vorfabel.

Laios, König von Theben, erhält von dem Gott in Delphi das Orakel, sein Schicksal sei, durch die Hand des eigenen Sohnes zu fallen, den ihm seine Gemahlin Jokaste gebären werde. Als daher Jokaste einem Knaben das Leben gibt, suchen die Eltern die Erfüllung des Orakels zu verhindern. Wenige Tage nach der Geburt durchbohrt Laios dem Kinde die Knöchel oder die Flechsen der Fesselgelenke, und Jokaste überliefert es einem Haussklaven, daß er es in den Schluchten des Kithairon aussetze. In dem Diener aber erwacht das Mitleid und er gibt das dem Untergang geweihte Geschöpf einem korinthischen Hirten, welcher wie der Thebaner im Sommer dort seine Herden zu weiden pflegte. Der Korinther bringt das Kind seinem Herrn, dem Könige Polybos, welcher mit seiner Gemahlin Merope in kinderloser Ehe lebt, und beide Gatten erziehen den jungen Ödipus als ihr eigen Fleisch und Blut. Ödipus wächst zu einem herrlichen Jüngling heran. Da sagt ihm beim Mahle ein trunkener Genosse, er sei ein untergeschobenes Kind. Die Eltern suchen ihn über die Verleumdung zu beruhigen, doch es gelingt ihnen nicht. Heimlich macht er sich nach Delphi auf, um aus dem Munde des allwissenden Gottes die Wahrheit zu erfahren. Apollon antwortet ihm auf seine Frage nicht, eröffnet ihm aber, er werde der Mörder seines Vaters und der Gatte seiner Mutter werden. Entsetzt beschließt er, Korinth für immer zu meiden und in die Fremde hinauszuwandern; denn er muß ja trotz jenes trunkenen Wortes Polybos und Merope für seine Eltern halten. Er schlägt den Weg nach Theben ein. Als er an

der Phokischen Gabelung angekommen ist, begegnet ihm ein Wagen, auf dem ein älterer, vornehmer Mann fährt, von fünf Dienern begleitet. Der Wagenlenker befiehlt ihm, aus dem Wege zu gehen, er und der Alte suchen ihn mit Gewalt aus der Bahn zu drängen. Da versetzt er dem Diener im Zorn einen Schlag, den der Alte, als jener dann ruhig seine Straße ziehen will, mit einem tückischen Schlage seines Stachelstabes mitten auf den Kopf vergilt. Da beginnt ein Kampf, in welchem der Jüngling alle erschlägt bis auf einen Diener, welcher sich durch die Flucht rettet — es ist eben der Sklave, welcher Ödipus einst ausgesetzt hat. Ödipus wandert weiter und kommt nach Theben, dessen Jünglinge die Sphinx mordet, solange nicht ihr Rätsel gelöst ist. Der Thron und die Hand der verwitweten Jokaste ist dem zugesagt, der das Land von der Plage befreit. Ödipus löst das Rätsel, die Sphinx stürzt sich in den Abgrund, worauf jener sich mit Jokaste vermählt und König von Theben wird. Jahrelang leben sie in glücklicher Ehe, ihre vier Kinder wachsen heran, Ödipus ist ein hochgeehrter Herrscher. Da entsteht Mißwachs und großes Sterben. Der bekümmerte Ödipus sendet seinen Schwager Kreon nach Delphi, daß er den Gott um die Ursache der Seuche befrage, welche das ganze Land zu verderben droht. Mit der Rückkehr Kreons setzt die Handlung des Stückes ein.

## Die Fabel.

Kreon, welcher von Delphi zurückgekehrt ist, verkündet dem Könige das Gebot Apollons, den Mörder des Laios, dessen Anwesenheit das Land beflecke, zu töten oder zu vertreiben, dann werde die Pest weichen. Niemand kennt den Mörder. Der Seher Teiresias, welcher von Ödipus befragt wird, verweigert die Auskunft, die er geben kann. Der König, in Zorn versetzt, beschuldigt den Seher, den Mord selbst angestiftet zu haben. Da verkündet Teiresias, Ödipus selbst sei der Täter. Ödipus in steigender Leidenschaft wittert ein Komplott Kreons und des Sehers, zu dem Zwecke, ihn des Thrones zu berauben, und bedroht Kreon, welcher erscheint, sich zu rechtfertigen, mit dem Tode. Jokaste trennt die Streitenden und sucht Ödipus zu beruhigen, indem sie ihm die Richtigkeit der Seherkunst beweisen will. Aber gerade durch ihre

Erzählung versetzt sie Ödipus in Angst. Er enthüllt Jokaste, was er von seiner Vergangenheit weiß, und daß ihm das Orakel geworden, er werde seinen Vater töten und seine Mutter heiraten. Ein Bote aus Korinth meldet den Tod des Polybos, des vermeintlichen Vaters des Ödipus. Der König ist nur halb beruhigt. Da erzählt der Bote, um ihn von seiner Angst wegen der zweiten Hälfte des Orakels zu erlösen, daß ihm Ödipus einst als Säugling von einem Diener des Laios im Kithairon übergeben sei. Dieser Diener, welcher mit dem Zeugen des Mordes identisch ist, wird geholt und gezwungen, alles zu bekennen. So kommt die Wahrheit an den Tag. Jokaste hat sich während des letzten Verhörs erhängt, Ödipus blendet sich, Kreon übernimmt die Regierung, und Ödipus geht als blinder Bettler ins Elend.

## Das Gerüst der Tragödie.

Ort der Handlung: Theben. Den Hintergrund des Spielplatzes bildet der Königspalast; davor ein Standbild des Apollon Agyieus.

Prolog V. 1—150. Personen: eine Schar bittflehender Knaben und Mädchen unter Führung von greisen Priestern Olivenzweige mit Wollfäden umwunden in den Händen tragend. Sie gruppieren sich auf den Stufen des Standbildes. Darauf Ödipus aus der Mitteltür des Palastes tretend mit Begleitern. Später von der Seite der Fremde her Kreon, einen Lorberkranz auf dem Haupt als Bringer des Orakels.

Dialog zwischen Ödipus und dem Sprecher der Prozession, einem Zeuspriester: „Was euer Begehr, ihr Kinder, in dieser Not der Stadt? Wie gern möcht' ich helfen, ich, der ach vielgerühmte Ödipus!“ „In ihren Lebensquellen versiegt die Stadt, die Pest schwingt ihre Geißel. Du, früher Retter der Stadt, hilf auch jetzt!“ „Was ist euer Elend gegen meines, der für alle fühlt! Mit Tränen sorgt' ich. Doch bald muß Kreon von Delphi zurück sein.“ Kreon tritt auf als Bringer des Orakels. „Rettung ist da, wenn das Land vom Mörder des Laios befreit wird.“ Dialog. „Räuber sollen ihn erschlagen haben. Ich werde es ans Licht bringen. Der Rat von Theben erscheine!“ (Motivierung für das Auftreten des Chors.) — Alle ab bis auf Ödipus.

Einzugslied des Chors thebanischer Greise, der Ältesten der Stadt, V. 151—215. Gebet. Grundstimmung: angstvolle Erwartung und inbrünstiges Flehen um Erlösung aus der Not. „Kunde von Zeus durch Apollons Mund, welche bist du gekommen? Erscheinet, ihr drei Abwender des Unheils, Athene, Artemis und Phöbus! Unzählig sind die Leiden; wie leichtbeschwingte Vögel zieht das Heer der Toten zum Gestade des Westens. Möchte Ares, der pestwütende, zurückstürmen ins Meer oder an Thrakiens ungastliche Küste; vertilg ihn mit deinem Strahl, Vater Zeus, Walter der Blitze. Hilf, Lykeios, mit deinen Pfeilen, helft, Artemis und Bakchos, mit eurer Fackeln Glut!"

Erste Szene V. 216—462. Personen: Ödipus, dann der blinde Teiresias, von einem Knaben geführt (s. V. 444) und von zwei Boten begleitet (s. V. 297 und 288).

Königsrede. „Ihr müßt helfen, denn ich weiß von dem Vorfall nichts. Es spreche, wem etwas kund ist! Verflucht sei der Mörder und wer ihn verhehlt." Chor: „Ich weiß nichts, doch wohl Teiresias. Auch hört' ich, Wanderer hätten Laios erschlagen." Teiresias tritt auf. Ödipus bittet ihn, zu sprechen. Infolge der Weigerung des Sehers Dialog, der sich wegen der maßlosen Leidenschaftlichkeit des Königs bis zur äußersten Erbitterung steigert. König: „Du hast jene Tat angezettelt." Seher, erst dunkel, dann immer deutlicher: „Du selbst bist der Mörder und lebst in greuelvoller Gemeinschaft." König: „Kreon und du, ihr seid im Bunde, um mich zu stürzen." Teiresias offenbart im Seherzorn das nahende Schicksal des Königs. — Beide ab.

Erstes Standlied V. 463—511. „Wer ist der blutige Mörder? Flüchtiger rege er den Fuß als sturmschnelle Rosse; ihm folgen die untrüglichen Keren. Auf flammte das Gebot, nachzuspüren dem unsichtbaren, der schweift durchs Geklüft, dem tollen Stiere gleich. Nicht zustimmen kann ich dem weisen Seher, in Erwartung schweb' ich; warum sollt' ich mich wenden gegen Ödipus, den volksberühmten? Nur Zeus und Apollon sind der Einsicht voll, ein Mensch ist der Seher wie die andern. Weise und hold der Stadt ward erfunden Ödipus, darum zeihe nicht ich ihn des Frevels."

Zweite Szene V. 512—863. Die sehr lange Szene ist

durch eine kurze Gesangspartie bei durchgehendem Dialog (V. 650—696) in zwei Hälften geteilt. Personen: Kreon, dann Ödipus, später Jokaste. (Kreons Auftreten ist motiviert durch seine Entrüstung über die Anschuldigung des Königs, das Jokastes durch den Streit, dessen Stimmen bis in das Frauengemach des Palastes dringen.)

Kreon: „Ist es wahr, daß Ödipus mich beschuldigt, den Seher zu lügenhaften Anklagen angestiftet zu haben?" Ödipus tritt aus dem Palast. „Du bist mein Mörder, du bist der Räuber meines Throns!" Dialog, während dessen die zu sinnlosem Zorn entfesselte Leidenschaft des Königs mit der besonnenen Ruhe Kreons kontrastiert; dazwischen fruchtlose Beruhigungsversuche des Chors. Kreon soll sterben. Jokaste tritt hoheitsvoll zwischen beide. Ihre Mahnung und das in lyrischer Form sich ergießende und gegen die Zweifel an seiner Treue Protest erhebende Flehen des Chors bewirken, daß Ödipus Kreon freigibt.

Jokaste will den Grund des Zwistes erfahren. König: „Kreon hat den Seher angestiftet, mich für den Mörder des Laios zu erklären." Jokaste (in den Rest der Szene ist ein großer Teil der Exposition eingeflochten) sucht Ödipus zu beruhigen: auf Orakel ist nichts zu geben, das beweist das Schicksal des Laios. Doch sie erreicht das Gegenteil; dem König steigt Angst auf bei dem Wort: Räuber erschlugen Laios im Dreiweg. Steigende Angst während des weiteren Gesprächs, da alle Indizien stimmen (Jokaste weiß noch nichts von dem Erlebnis des Königs, deshalb bleibt sie unbefangen): der Ort, die Zeit, das Aussehen des Erschlagenen, die Zahl der Begleiter. Darauf Bericht des Königs über seine Vorgeschichte, welche er niemand bisher erzählt hat. Verlangen, jenen Überlebenden kommen zu lassen. Letzte Hoffnung in dem Widerspruch zwischen der Erzählung von mehreren Räubern und ihm, dem einzelnen. Jokaste: „Das Orakel aber war doch falsch, denn Laios' Sohn kam vor seinem Vater um. Kümmern wir uns nicht um Seherworte." Jetzt nach dem Diener geschickt. — Beide ab.

Zweites Standlied V. 864—910. Der Inhalt des Liedes steht durch die frivole Anschauung Jokastes in Beziehung zur

Handlung. „Möchte ich rein sein in Wort und Werk, achtend die ew'gen Gesetze, in denen die Gottheit webt. Frevelsinn zeugt den Tyrannen. Wer Frevelpfade wandelt, der Dike trotzend und verachtend der Götter Stätten, den greife vernichtend das Geschick, wenn er vermessen Heiliges antastet. Wenn frevles Tun in Ehren steht, was soll ich tanzen? Klar muß dies alles sich fügen den Sterblichen, Zeus, Allherrscher, denn als verklungen geben aus die Sterblichen Apollons Zukunftsworte; dahin ist, was göttlich."

Dritte Szene V. 911—1085. Personen: Jokaste mit Dienerinnen (s. V. 945), welche Kränze zum Schmücken des Apollonbildes und eine Weihrauchschale tragen. Dann Bote aus Korinth von der Seite der Fremde auftretend, darauf Ödipus. Jokaste bleibt auf der Bühne, bis sie V. 1072 zum Tode fortstürmt.

Jokaste betend: „Ödipus verzehrt sich drinnen in Angst und Furcht. Apollon, ich flehe, wirke uns eine glückliche Lösung, daß er ledig werde der Sorge." Der Bote bringt die Nachricht vom Tode des Polybos. Ödipus geholt. Jokaste triumphiert. Ödipus' Glaube kommt ins Wanken; trotzdem keine volle Beruhigung. Die Mutter lebt, und die gräßliche Prophezeiung! Bote: „Von dieser Angst kann ich dich befreien: du bist nicht Polybos' Sohn, ich fand dich in den Schluchten des Kithairon, die Knöchel von Stacheln durchbohrt, empfing dich von einem Diener des Laios." Ödipus zu Jokaste: „Ist es derselbe, nach dem wir sandten?" Jokaste (in sich versunken): „Kümmere dich nicht drum." Dann immer dringender bittend, je mehr Ödipus darauf besteht, den Diener holen zu lassen. Jokaste stürzt in den Palast. Ödipus: „Mit Stolz nenn' ich mich einen Sohn der Tyche."

Drittes Standlied (V. 1086—1107), sehr kurz, eine Strophe und Gegenstrophe. Ödipus, in Erwartung des Dieners, und Bote aus Korinth bleiben auf der Bühne. „Kithairon, am Vollmondsfest werd' ich dich preisen und feiern im Reigen als Ödipus' Heimat. Welche der Nymphen ewiger Jugend gebar dich, dem Pan, dem Lyaios, dem Hermes, dem Bakchos?"

Vierte Szene V. 1110—1185. Personen: Ödipus und Bote, dann Diener, ängstlich, mit niedergeschlagenen Augen.

Ödipus: „Täusche ich mich nicht, so ist dies der Diener, nach dem wir so lange suchen.“ Chor: „Das war ein treuer Hirt des Laios.“ Gespräch zwischen Ödipus, Boten und Diener. Dieser gibt zögernd und voller Angst Bescheid, muß schließlich durch Androhung der Folter zum Sprechen gezwungen werden. „Ich kenne den Korinther, übergab ihm ein Kind.“ Bote: „Dieser ist es, der König!“ (Jetzt weiß der Diener, daß Ödipus auch der Gatte seiner Mutter ist, während er ihn vorher nur als Mörder des Laios kannte.) Ödipus: „Wessen Kind war es?“ „Des Laios.“ „Von wem empfingst du's?“ „Von Jokaste.“ „Zu welchem Zwecke?“ „Es zu töten. Ich gab es jenem, weil mich's jammerte.“ Ödipus: „Wehe, alles hat sich erfüllt!“ Stürzt fort. Bote und Diener ab.

Viertes Standlied V. 1186—1223. „Wehe, ihr Sterblichen! Ach, wie gleicht euer Leben dem hohlen Nichts! Dein Verhängnis, Ödipus, zeigt mir warnend, nichts von allem, was sterblich heißt, selig zu preisen. Welcher mit Meisterwurf treffend des Glückes Überfülle errang, der herrlichen Kadmosstadt machtvoller Gebieter, wer ist unseliger zu schauen? Aufgedeckt hat die allsehende Zeit ungeheuren Frevel. Ärmster Labdakidensproß, hätt' ich dich nie gesehen!“

Schlußszene V. 1223—1530 in drei Auftritten.

Erster Auftritt V. 1223—1296. Schlußbote aus dem Palast. „Grausiges ist geschehen in dem Hause, das des Ister und Phasis Fluten nicht reinspülen können. Jokaste ist tot, tot durch eigene Hand. Verzweifelnd raufte sie das Haar, verriegelte die Tür des Schlafgemaches und schrie hinaus das Gräßliche, was hier sich vollzogen. Und brüllend stürmte Ödipus herein, rief nach einem Schwert, und die Tür einstoßend drang er in das Gemach, wo wir erhängt sein Weib erblickten. Er ließ sie nieder, und die Spangen ergreifend bohrte er sich die Augen aus, daß sie fürder nicht sähen den Greuel, den er angerichtet. Grausen, Heulen, Tod, Schande drinnen. Jetzt aber schreit er, die Tür zu öffnen; er will sich zeigen.“ Bote ab.

Zweiter Auftritt V. 1297—1415. Gesangpartie mit ausklingendem Monolog des Ödipus. Er tritt aus dem Palast,

von Dienern geführt, mit leeren Augenhöhlen, das Antlitz blutüberströmt.

Klagelied des Geblendeten, von mitfühlenden Worten des Chors begleitet. „Ach des Dunkels, der Qualen!“ „Wie konntest du dich blenden?“ „Apollon war's, der diese meine Leiden vollendet, doch ich schlug meine Augen mit Blindheit. Denn was durft' ich noch schauen? Hinweg von hier! Verflucht, der mein Leben erhielt! Gibt es ein Los, noch unseliger als unselig, dann ward es des Ödipus!“ Er läßt sein Schicksal noch einmal an sich vorüberziehen und bittet, ihn aus dem Lande zu stoßen.

Dritter Auftritt V. 1416—1530. Ödipus; Kreon als neuer König.

Ödipus reuevoll, weil er Kreon gekränkt, wiederholt die Bitte, ihn zu vertreiben. Kreon: „Ich erwarte neue Weisung vom Gotte, zu dem ich geschickt.“ Ödipus legt ihm die Sorge für Jokastes Leiche ans Herz, bittet, ihn im Kithairon wohnen zu lassen, und fleht, seine unmündigen Töchter noch einmal berühren zu dürfen. Kreon winkt einem Diener: Antigone und Ismene, noch Kinder, kommen schluchzend. Ödipus berührt sie und beweint ihr Los, bittet Kreon, sich ihrer anzunehmen. Auf Kreons Drängen trennt er sich von den Kindern und geht ins Haus. Alle ab.

## Die Linie der Handlung.

Exposition. Die Not, welche die Pest, eine Schickung der Götter, über das Land gebracht hat. Das Orakel Apollons, den Mörder des Laios aufzuspüren und zu beseitigen, setzt die Handlung in Bewegung. . . . . . . . . . . . . . . . V. 1—150.

Steigende Handlung in zwei Stufen. . . V. 216—677.

Erste Stufe. Die Weigerung des Sehers, den Mörder zu nennen, weckt den Zorn des Königs und reißt ihn zu ungerechten Beschuldigungen gegen Teiresias und Kreon hin. Die Folge ist die Enthüllung des Sehers, daß Ödipus selbst der Täter, und die Hinweisung auf das nahende Verhängnis. V. 216—462.

Zweite Stufe. Die Verteidigung Kreons steigert den Zorn des Königs zu blinder Leidenschaftlichkeit. . . V. 512—677.

Höhepunkt: das Gespräch mit Jokaste. Die Spitze liegt in der Erzählung der Königin, welche Ödipus beruhigen soll. In ihr bewirkt Vers 716, das tragische Moment, den Umschlag in der Stimmung des Königs und versetzt ihn in Besorgnis und Angst, welche stetig wächst. Die Hoffnung, daß er nicht der Mörder des Laios ist, hängt nur noch an einer vagen Aussage. . . . . . . . . . . . . . . V. 697—863.

Fallende Handlung in zwei Stufen. . . . V. 911—1185.

Erste Stufe. Scheinbare Befreiung von der Angst um die Erfüllung der ihm selbst gewordenen Orakel durch die Meldung des Boten, weswegen die endgültige Ermittelung des Mordes zunächst unterbleibt. Aber die weiteren Enthüllungen des Boten bewirken die Erkennung für Jokaste und versetzen Ödipus in fieberhafte Aufregung, da sie ihm die Hoffnung erwecken, seine Herkunft zu ermitteln. Dadurch lenken sie seinen Blick desto weiter ab, je klarer der Zuschauer das Verhängnis kommen sieht. . . . . . . . . . . . . . . V. 911—1086.

Zweite Stufe. Das mit Gewalt erzwungene Zeugnis des Dieners führt die Erkennung für Ödipus herbei. V. 1110—1185, und damit die

Katastrophe. . . . . . . . . . . . V. 1223—1523.

Sie ist dreiteilig:

1. Bericht des Schlußboten über den Tod Jokastes und die Selbstblendung des Königs. . . . . V. 1223—1296.
2. Klage des Ödipus. . . . . . . V. 1307—1415.
3. Abschied des Ödipus. . . . . . . V. 1419—1523.

---

Da die Epen des thebanischen Sagenkreises und der Ödipus des Äschylus verloren sind, so können wir uns allerdings nicht bis in die letzte Einzelheit Klarheit darüber verschaffen, was an Handlung und Motiven der Tragödie ausschließliches Eigentum des Sophokles ist; aber wir sind doch in den Stand gesetzt, mit besonnener Benutzung der von der Forschung gewonnenen Resultate festzustellen, daß der Dichter mit voller Freiheit verfahren ist, um auf der Grundlage des feststehenden Mythos die Idee zu anschaulicher Gestaltung zu bringen, welche ihm das Sinnen über den düstern Stoff gebar.

Bei den Vorgängern des Sophokles bleibt Ödipus König. „Als grauses Beispiel eines herben Schicksals, das ihm die Sünden der Väter angeerbt, tritt Ödipus uns von Anfang an entgegen: die verderblichen Pläne der Götter legen ihm schwere Leiden auf. Seine wider Willen begangenen Verbrechen machen ihn des Thrones nicht unwürdig und entziehen ihm nichts von persönlicher Ehre, sie steigern vielmehr die scheue Ehrfurcht der Menschen vor dem vom Unglück Getroffenen." Was Schneidewin hier vom Epos sagt, das gilt auch für den Ödipus des Äschylus. Daraus folgt aber, daß Apollon dort nicht geboten haben kann, den Mörder des Laios als ein Miasma des Landes unschädlich zu machen, denn sonst würde er nicht auf dem Throne bleiben können. Daraus ergibt sich weiter, daß auch der Anlaß, jenes Gebot des Gottes einzuholen, nicht vorhanden gewesen sein kann. Also ist auch die Erdichtung von Mißwachs und großem Sterben Eigentum des Sophokles. Nur auf Grund der Einholung des Orakels ferner kommt Ödipus auf den Gedanken, daß Kreon ihm den Thron rauben will; daher ist die erste Kreonszene ebenso neu wie die zweite, die ja nur dadurch möglich wird, daß Kreon zur Regierung gelangt. Wenn schließlich der Seher geholt wird, um den vom Gott Bezeichneten zu nennen, so dürfen wir auch die Teiresiasszene nach Anlaß und Charakter dem Dichter zuschreiben, obwohl Teiresias sicher im Epos und bei Äschylus einen Anteil an der Entdeckung gehabt hat.

Allein es ergibt sich noch Wichtigeres. Das Epos und Äschylus kennen nur jenes erste Orakel an Laios, Sophokles dagegen drei: das Laiosorakel, ein zweites, welches der junge Ödipus erhält, und dasjenige, welches die Vertreibung des Mörders fordert. Der Dichter hat also mit bewußter Absicht die Einwirkung des Gottes im Mythos außerordentlich vertieft, und dies entspricht völlig seinem frommen Sinn und seiner Ehrfurcht vor Apollon und dem in Orakeln sich offenbarenden Götterwillen. Ferner erzählt die Ödipodie in epischer Breite und die Thebais wenigstens einleitungsweise den ganzen Mythos, auch Äschylus muß, wie wir sahen, nach der Entdeckung noch einen Teil des weiteren Verlaufs der Fabel dargestellt haben. Sophokles dagegen macht zum alleinigen Gegenstand der Handlung die Anagnorisis, die Aufdeckung

der Greuel, in denen der Held unwissentlich lebt. Endlich erwähnt er den Familienfluch, welcher die Äschyleische Trilogie zusammenhält und die sonst bei ihm wie bei Euripides und allen späteren Dichtern das charakteristische Moment der Labdakidensage ist, mit keinem Worte. Das kann nur mit Bewußtsein und Absicht geschehen sein, denn unser Stück bot Anlaß in Fülle, ihn hervorzuheben.

Wir werden den Grund erkennen, wenn wir an die Beantwortung der Frage gehen: was will der Dichter mit seiner Tragödie? Dieses Mal zunächst mehr, als einen Mythos dramatisieren.

Es steht in den Sternen geschrieben, daß einem Menschen ein Schicksal bestimmt ist, so fürchterlich, daß die Phantasie es sich nicht grausiger ausmalen kann. Warum dieses Schicksal über ihn hereinbrechen soll, danach fragt der Dichter nicht, danach sollen die Zuhörer, danach sollen auch wir, die ihn verstehen wollen, nicht fragen. Es ist ein überlieferter Mythos, in welchem sich der Wille einer unerforschlichen Macht offenbart, und so glaubt der Dichter daran. Die Menschen, welche jenes Verhängnis treffen soll, sind sittlich Geschöpfe wie alle andern, nur daß sie auf den Höhen des Lebens wandeln. Kein Fluch belastet sie, ja, der Held, den das Schicksal vor allem zermalmen wird, ist ein herrlicher, guter Mensch. Und doch liegt das Verhängnis auf ihm schon vor seiner Geburt. Die Eltern tun alles, um dem Furchtbaren zu entgehen. Umsonst! Alles, was geschieht, dient dazu, das Schicksal zu erfüllen. Mit erschütternder Macht entrollt sich hier ein Schauspiel, welches die alte und doch so oft vergessene Wahrheit predigt, daß der Mensch, auch der höchstgestellte, ohnmächtig ist gegen den Willen der Gottheit. Das lehrt diese Geschichte mit erbarmungsloser Klarheit, mit schneidender Ironie, das ist die Idee, welche der Dichter darstellen will. Und daß solches Los den Besten, den Unschuldigsten treffen kann (man vergleiche zur Schuldfrage die Charakteristik des Helden), das erhöht gerade die Wirkung. Wir werden völlig niedergeschmettert, und dies eben will der Dichter erreichen. Darum hat er den Helden und sein Geschlecht in diesem Stücke auch von dem Fluch, d. h. von der fortwirkenden und Böses zeugenden Erbsünde befreit. Die mystische Deutung des Ödipusmythos, welche Nietzsche (Werke I S. 67) in

seiner „Geburt der Tragödie“ gibt, bekenne ich als verachteter Philologe nicht zu verstehen; ich hoffe, mein Schicksal teilen auch andere Nietzscheleser, welche Welt und Menschen unter natürlichen Voraussetzungen zu begreifen suchen.

Um den Grundgedanken der Tragödie in schärfster Ausprägung zu formen, zeigt uns Sophokles an dem Beispiel des Ödipus, daß auch der Klügste vor der Gottheit nur ein blöder Tor ist. „Die Blindheit des Menschen, der sich am weitesten vom Verderben wähnt, wo es ihm am nächsten steht, und die eben dadurch sein Verhängnis noch härter und unerträglicher macht“, das ist zwar nicht, wie Otfried Müller meint, das eigentliche Thema, aber doch ein wesentlicher und durchgehender Zug des Stückes. Diese Blindheit des Menschen, der da im Finstern tappt, wo er zu sehen meint, bringt der Dichter zum erschütterndsten Ausdruck durch tragische Ironie. Was unter diesem Begriff zu verstehen ist, hat E. Bruhn in seiner Neubearbeitung der Schneidewin-Nauckschen Ausgabe des König Ödipus S. 28 ff. musterhaft erläutert.

Jede Ironie beruht auf einem Widerspruch. Dieser kann zum Ausdruck kommen zwischen einem Urteil des Sprechers und der Wirklichkeit der Tatsache, auf die sich das Urteil bezieht, oder zwischen einem erstrebten Ziel und dem wirklichen Erfolg. Ist der Widerspruch dem Redenden bewußt, will er also mit Absicht einen Widerspruch zwischen seinen Worten und der Wirklichkeit hervorrufen — welcher dann von dem Angeredeten verstanden wird — so ist dies subjektive Ironie. Der Sprecher betrachtet sich dann als Herrn der Situation und ist es auch meistens. Diese Ironie ist die weitaus häufigste. Kommt ihm dagegen der Widerspruch zwischen Worten und Tatsachen nicht zum Bewußtsein, so ergibt sich eine objektive Ironie. Sind die Tatsachen für den Sprecher mit verhängnisvollen Wirkungen verbunden, so ist die Ironie tragisch. Am wirkungsvollsten wird die objektiv-tragische Ironie, wenn sie sich mit der subjektiven verbindet. Das beste Beispiel bieten die Worte des Helden V. 397: Ich, der nichts wissende Ödipus, erlöste das Land — durch meinen Scharfsinn, mein Wissen — von der Plage der Sphinx. Das ist zunächst subjektive Ironie, der bewußte Gegensatz zwischen Wort und

Wirklichkeit. Denn er meint in Wahrheit (und weiß, daß es auch Teiresias, zu dem er spricht, so auffassen muß), daß er wirklich viel, um nicht zu sagen alles weiß. Gleichzeitig ist es aber objektive Ironie, ein dem Sprecher unbewußter Gegensatz zwischen seiner Meinung als eines viel oder alles Wissenden zu der Wirklichkeit der Dinge, denn in der Tat weiß er von der für ihn verhängnisvollen Lage nichts. Und indem der Hörer in den wahren Zusammenhang eingeweiht ist und ihm der Widerspruch sofort klar wird, er aber zugleich den Unglücklichen sich noch erhaben dünken sieht über seinen Gegner, erreicht der Dichter eine Wirkung, wie sie packender nicht gedacht werden kann.

Diese kumulierte Ironie wiederholt sich nicht wieder, doch die tragische erfüllt das ganze Stück. So tritt der Gegensatz zwischen den Worten des Helden und der Wirklichkeit schneidend zutage, wenn er V. 60 sagt:

„Ihr kranket alle; doch so schwer ihr leiden mögt,
Ach, keiner von euch allen kranket gleich als ich."

Der Ärmste, er weiß nicht, wie krank er ist. Denn der Schmerz, welcher ihn über die Not der Stadt erfüllt und den er mit dem Kranksein meint, was bedeutet er gegen die Krankheit, von der er nichts ahnt! Dann V. 93:

„— um diese trag' ich Leid
Viel schwerer als um meine eigne Seele noch."

Wenn er wüßte, wie es um ihn steht! — S. 219 f.:

„Und solches muß ich sagen, der ich ferne steh'
Der Mär und dem Geschehnen!"

Und niemand auf der Welt steht ihm näher. V. 264 will er für Laios kämpfen wie für seinen Vater. Der Unglückliche, wenn er ahnte, daß der Vergleich Tatsache ist!

Der tragisch-ironische Gegensatz zwischen Wunsch und Wirklichkeit ferner beherrscht alle hervorragenden Momente der Handlung. Die Eltern wollen jede Möglichkeit beseitigen, daß das Orakel an Laios in Erfüllung gehen kann, und gerade dadurch, daß sie das Kind aussetzen und sich ihm entfremden, schaffen sie die Möglichkeit des Mordes. Nachdem der Jüngling Ödipus sein Orakel empfangen, will er dessen Erfüllung verhindern, und eben dieses Verlangen treibt ihn seinem Schicksal in die Arme. Mit heißem

Bemühen setzt er alles daran, der Weisung des Gottes zu entsprechen und den Mörder des Laios zu entdecken. So streitet er, wie er es ausspricht und meint, für den Gott, für die Manen des Erschlagenen, für die Stadt und für sich selbst als Nachfolger des Königs Laios. Wenn er sagt „für sich selbst", so will der Dichter dem Helden kein selbstsüchtiges Motiv eingeben, sondern läßt auch hier die Ironie des Schicksals aus ihm sprechen. Und in dieser Ironie muß er den schrecklichsten Fluch gegen sich selbst schleudern — er wird es zu spät schaudernd gewahr. Sein leidenschaftliches Verlangen nach der Entdeckung des Mörders treibt ihn zur Beleidigung des Sehers und öffnet diesem den Mund; Jokaste will ihn beruhigen und muß ihn durch ihren Zuspruch in ahnungsvolle Angst versetzen. Apollon erhört scheinbar die Bitte Jokastes, und mit dem Bringer erlösender Nachricht zieht das Verhängnis herauf. Die Enthüllungen des Boten lenken auf das natürlichste die Gedanken des Helden weit ab vom Ziele und gaukeln ihm die Erfüllung eines Herzenswunsches vor: dieser Wunsch erfüllt sich allerdings alsbald, aber damit erhellt das blendende Licht eines herniederzuckenden Blitzes die Finsternis um den im Dunkel Wandelnden, und der Strahl trifft ihn zerschmetternd.

Die Klarheit des Aufbaus ergibt sich schon aus dem oben skizzierten Gefüge der Szenen. Es ist, als ob sich dem Künstler alles mühelos zusammenschließe zu einem Wunderwerk, wie es ihm nicht wieder gelungen ist. Mit innerer Notwendigkeit folgt eines aus dem andern. Das prachtvolle Eröffnungsbild — Gruppe flehender Kinder und ehrwürdiger Priester vor dem König, welcher dasteht in der Blüte männlicher Kraft, ein stolzer Herrscher auf vielumneidetem Throne — ist motiviert durch die Not der Stadt. Der Hörer fühlt die unheilschwangere, drückende Schwüle, welche vor dem Ausbruch eines schweren Wetters auf der Kreatur lastet. Da kommt das Orakel. Es bringt mit einem Schlage alles in lebendige Bewegung. Wie ein Pfeil von der Sehne geschnellt fliegt die Handlung unaufhaltsam auf ihr Ziel. Schon ihr Beginn versetzt den Hörer in aufgeregte Erwartung, ihr Fortgang spannt alle Fibern, mit stockendem Atem und klopfendem Herzen folgen wir ihrem Verlaufe bis zur Katastrophe.

Aus dem Charakter des Helden, soweit er schon im Prolog hervortritt, ergibt sich, daß er den Mörder mit Einsetzung seiner ganzen Kraft suchen wird. Darum werden sofort die Greise der Stadt vorgefordert, darum wird der Seher mit Ungeduld erwartet, der am ehesten wissend ist. In dieser Szene erfolgt der erste Zusammenstoß mit logischer Notwendigkeit: die Weigerung des Sehers schlägt die Flamme der Leidenschaft aus der Brust des Königs heraus, der Ausbruch des Königs ruft die unheimlichen Enthüllungen des Teiresias hervor. Diese erwecken bei der Kombinationsgabe des Königs den Verdacht gegen Kreon und ergeben die zweite Szene, denn natürlich wird der grundlos Angeschuldigte erscheinen, um sich zu rechtfertigen. Der Wortwechsel beider Männer motiviert das Auftreten Jokastes. Ihre Frage nach der Ursache des Streites hat zur notwendigen Folge, daß der König sein Weib, die Vertraute seines Herzens und seiner Sorgen, aufklärt, woraus wieder der Beruhigungsversuch Jokastes entspringt, dessen entgegengesetzte Wirkung mit ihrem Gefolge aufregendster Expositionsenthüllungen diese Szene so unheimlich und groß macht. Was ist darauf natürlicher als die Bitte der ratlosen Jokaste an Apollon, ihren Gemahl aus der Angst zu erlösen, da kein Mensch es vermag? Der Gott nickt ironisch Gewährung, denn der Korinthische Bote schüttelt während des Gebetes schon den Staub der Reise von seinen Füßen. — An dieser Stelle des Stückes könnte man noch am ehesten versucht sein, dem Dichter Willkür in der Entwicklung der Szenenführung vorzuwerfen. Denn welche Notwendigkeit oder Wahrscheinlichkeit liegt vor, daß der für den Fortschritt der Handlung gebrauchte Mann gerade jetzt kommt? — Doch das Eintreffen von Glücks- und Unglücksposten im erforderlichen Augenblick gehört zu den notwendigen Freiheiten, welche man jedem Dichter einräumen muß; es ist aber auch sehr wohl begründet durch eine Erfahrung, welche das Leben so oft zeigt. Glück wie Unglück, namentlich dieses, kommt selten allein, und ist ein Unheil zum Ausbruch reif, dann trifft wie durch die Hand des Schicksals gelenkt alles zusammen, um den aufgehäuften Stoff zur Explosion zu bringen. So nehmen wir auch hier keinen Anstoß daran, wenn der Dichter den greisen Polybos hat sterben lassen, wenn die Todesnachricht gerade in dem Augenblicke kommt, wo der Dichter sie braucht, und wenn sogar

in einer Komplikation des Zufalls der Mann Träger der Botschaft ist, welcher allein die Erkennung mit bewirken kann. Aus dieser ersten Peripetieszene entwickelt sich logisch die zweite, und mit welcher Notwendigkeit, das fühlt jeder an der fieberhaften Spannung, in die unsere Seele gerade während dieses Absturzes der Handlung immer wieder versetzt wird, selbst wenn wir das Stück zum hundertstenmal lesen. Um die Katastrophe schließlich braucht der Dichter nicht zu sorgen. Sie ist die Konsequenz der meisterhaft angelegten und genial durchgeführten Handlung und wird trotz alles Gräßlichen und Schauerlichen doch fast als Erlösung empfunden, wie wenn ein Geschwür, welches das Innere eines Körpers zerfressen und vereitert hat, endlich aufbricht und durch die Entladung den gemarterten Organismus erleichtert und von seinen Qualen befreit.

Mit dieser unerbittlichen Logik und Konsequenz der Szenenführung verbindet sich die kunstvollste und doch wie von selbst sich ergebende Behandlung der Exposition, welche mit der eigentlichen Handlung zu einem unauflöslichen Ganzen verschmolzen ist. Ihr Agens wieder sind die Orakel. Während die Vorgänger des Dichters nur das Laiosorakel kennen, steigert Sophokles, wie schon früher ausgeführt wurde, die Einwirkung des Gottes, indem er jenem noch zwei andere hinzufügt. Alle drei Orakel haben den Helden der Tragödie zum Mittelpunkt, wenn auch das erste, das Laiosorakel, seine Spitze zunächst gegen den Vater kehrt. Das zweite kündet Ödipus selbst sein Geschick, das dritte meint ihn als Mörder und als Ursache der Pest und bringt den Stein ins Rollen. — Schon längst haben sich die Orakel erfüllt, schon längst ist Ödipus ein verlorner Mann, ehe er noch die Bühne betritt. Doch er ist ahnungslos; nur die heimliche Sorge um den ihm erteilten Spruch nagt an seinem Herzen. Aufgabe des Dichters ist es, das Bewußtsein der Erfüllung aller drei Orakel mit einem Schlage im Kopf des Helden aufblitzen zu lassen. Diese ist mit der Anagnorisis am Schlusse der Peripetie gelöst. Mit der Erkenntnis der Erfüllung des dritten Orakels ist die des ersten identisch. Der Dichter hat also nur dafür zu sorgen, daß die Erkenntnis, Orakel zwei und drei sind erfüllt, an einem Punkte zusammentrifft, welcher dann wieder die Anagnorisis sein muß.

Daß dies aber von selbst geschieht, bewirkt die Führung der Handlung. Das dritte Orakel setzt sie in Bewegung: die Aufspürung des Mordes nimmt der Held selbst in die Hand. Sie füllt die erste Hälfte des Dramas und ist auf dem Höhepunkt so weit vorgeschritten, daß den Helden die grauenhafte Ahnung erfüllt, er selbst sei der Mörder, und daß er sich, um das Gegenteil hoffen zu können, nur noch an einen Strohhalm klammert. Dann kümmert sich der Dichter scheinbar nicht weiter um die endgültige Aufhellung. Er geht an die weitere Aufgabe, dem Helden die Erfüllung des zweiten Orakels zum Bewußtsein zu bringen, welches der Zuschauer soeben aus Ödipus' Munde gehört hat. Doch hat der Dichter bereits vorgebaut, es mit der ersten Hälfte der Handlung organisch zu verknüpfen. Denn schon hier läßt er uns erkennen, daß den Helden die Sorge um seine Eltern quält. V. 435 f. sagt Teiresias zu ihm:

„So bin ich denn, wie du vermeinst, ein Tor, doch war
Ein Weiser ich den Eltern, die dich zeugeten."

Sobald das Wort Eltern fällt, fragt Ödipus erregt und gespannt:

„Welchen? So bleib doch! Welcher Mann hat mich gezeugt?"

Dies ist gewissermaßen das andeutende Vormotiv für das zweite Orakel, dessen Erfüllung Ödipus im Verlaufe der Peripetie Schritt für Schritt näher gebracht wird, bis an ihrem Schluß der Blitz der Erkenntnis in seine Seele schlägt. Mit diesem Augenblick ist auch der Mörder des Laios entdeckt. So mündet das erste Orakel in das dritte, und dieses in das zweite; die Kette, welche sich Glied für Glied um den Unglücklichen legte, ist geschlossen.

Die wunderbare Kunst, welche der Dichter in der Entwicklung von Exposition und Handlung offenbart, zeigt sich auch in der Einheit und Geschlossenheit des Dramas. Diese erreicht er dadurch, daß der Held in einem Grade, wie vielleicht in keinem Stücke der gesamten dramatischen Literatur, den Mittelpunkt des Ganzen bildet. Jeder Moment der Handlung bezieht sich unmittelbar auf ihn, er ist, obgleich passiver Held, allein der Spieler; der Reihe nach treten sämtliche Personen als Gegenspieler an ihn heran; seine Seele spiegelt den Verlauf der Handlung wider. Mit deren wechselnden Phasen lösen sich Liebe, Sorge, Zorn, aufflammende Leidenschaft, Entrüstung, Angst, Hoffnung, Verzweiflung

ab und reißen den Hörer mit sich, bis der Schluß zu wehmutvoller Ergebung in den Willen der Gottheit ausklingt.

Der unnachahmliche Reiz der Sophokleischen Diktion, die attische Anmut und die klassische Vollendung der Verse verfehlen ja in keinem Drama ihre Wirkung auf Hörer und Leser; unsere Tragödie weist neben jenen durchgehenden Vorzügen des Dichters stilistische Glanzstellen von gewaltiger Kraft und furchtbarer Realistik auf, wie sie Sophokles in den erhaltenen Stücken u. E. nicht wieder erreicht hat: so die Schlußworte des Teiresias und die ganze Schilderung der Katastrophe. Hier faßt er den Leser in der Tat wie ein Molosserhund, um mit dem attischen Komiker zu sprechen. In dieser tritt auch sachlich noch ein schauerlicher und dämonischer Zug hervor. Beide Gatten treibt es mit elementarer Gewalt an den Ort, wo die Unglücklichen den entsetzlichsten Greuel lange Jahre unwissentlich verübt haben: in das eheliche Gemach des Vaters und des Sohnes, zwischen denen die Mutter das blutschänderische Bindeglied bildet. Und hier müssen sie in Verzweiflung — sie können nicht anders —, das Weib die Strafe des Selbstmordes, der Mann die Strafe der Selbstblendung an sich vollziehen.

Von Mängeln, auch kleineren, mit denen selbst der größte Dichter der menschlichen Unvollkommenheit seinen Tribut zu zollen pflegt, entdeckt der prüfende Blick hier kaum eine Spur. Allerdings sagt v. Wilamowitz: „Wo er die Heimkehr des Dieners erzählt [V. 758], ist dem Sophokles ein Versehen passiert; er läßt ihn erst nach der Thronbesteigung des Ödipus heimkehren, der doch die Jokaste nicht bekommen konnte, ehe der Tod des Laios in Theben bekannt war.“ Das ist dann richtig, wenn Theben die Nachricht vom Tode des Laios durch den Mund des Dieners bekommen hat. Aber aus dem Berichte Kreons im Prolog geht dies nicht mit Notwendigkeit hervor. Es ist sehr wohl denkbar, daß der dem Kampfgetümmel entflohene Diener aus Furcht erst später nach Theben zurückgekehrt ist. Der Erschlagene mußte auf der vielbegangenen Straße — Dacier vergleicht sie der von Paris nach Versailles — bald gefunden werden, und so konnte die erste Nachricht auch durch andere nach Theben gelangen. Wohl aber wäre es bei Ödipus' Forschen nach dem Mörder das Nächstliegende

gewesen, sofort nach diesem einzigen Augenzeugen sich weiter zu erkundigen. Dann hätte er sogleich erfahren, daß er noch lebe, und hätte ihn vorfordern müssen. In diesem Falle aber wäre die Entdeckung für die Zwecke des Dichters zu früh erfolgt. Darum läßt er ihn nicht nach dem Diener fragen. Dies ist die einzige kleine Schwäche, welche man anmerken könnte, wenn man nicht auch hier eine Absicht des Dichters annehmen will (vgl. die Charakteristik); sonst stört nichts die innere Organik dieses einzigen Kunstwerks.

## Antigone.

Am Schlusse des Abschnitts über die Labdakidensage im Epos sagten wir (S. 65): „Erst einer menschlichen, sittlich vorgeschrittenen Zeit blieb es vorbehalten, auch im Feinde den Menschen zu ehren und ihm den Dienst zu erweisen, dessen Erfüllung dem Griechen später eine heilige Pflicht wurde. Hier steigt das Problem der Antigonetragödie auf."

Ob noch späteste epische Dichtung das Schicksal Antigones in irgend einer Form besungen hat, ist höchst zweifelhaft,[1] wie wir denn bei unserer Tragödie in der peinlichen Lage sind, so gut wie nichts von der Vorgeschichte der Heldin zu wissen. Nur von ihrer Schwester Ismene überliefert der Elegiker Mimnermos aus Kolophon einen sicher altertümlichen Zug. Sie liebte den Seher Theoklymenos (wahrscheinlich vielmehr den Periklymenos, Sohn des Poseidon, den Hauptverteidiger Thebens), und wurde, als sie an einer Quelle vor der Stadt Wasser schöpfte, von dem wilden Tydeus auf Geheiß Athenes erschlagen; die Quelle erhielt dann von ihr den Namen. Das Wasserholen und Scherzen vornehmer Mädchen patriarchalischer Zeit am Brunnen kennt schon die Bibel, kennt auch das hellenische Epos.

Haimon ferner, den Sohn Kreons, und sein Schicksal hat auch die Ödipodie in zwei geretteten Versen überliefert. Danach

[1] „Die Fabel der Antigone — ist in die Thebais sowohl als in die Ödipodee, aus welcher sie nach Böckhs Vermutung — von Apollodor geschöpft wäre, nicht wohl einzufügen." Welcker, Ep. Zyklus II² S. 344.

tötete ihn, „den schönsten und liebreizendsten vor andern", schon vor Ödipus' Ankunft in Theben die Sphinx, und in der Ilias (IV 394) ist ein Haimonide Maion (so nennt auch Euripides in seiner verlorenen Antigone den Sohn Antigones und Haimons) der Führer des thebanischen Hinterhalts, welchen man Tydeus legt. Aus diesen epischen Nachrichten geht mit Sicherheit hervor, daß dort von einem Liebesbund zwischen Haimon und Antigone nicht die Rede gewesen sein kann: ob er die Erdichtung des Sophokles oder eines früheren ist, können wir nicht entscheiden. Alle Nachrichten über Antigone stammen erst aus dem fünften Jahrhundert. So erzählt Ion, der Freund unseres Dichters, im Epigonenkrieg habe Laodamas, Eteokles' Sohn, die Schwestern als Verräterinnen, weil sie mit Polyneikes' Sohn im Einverständnis waren, im Tempel der Hera verbrannt. Wieder läßt sich auch hier nicht kontrollieren, ob dies neue oder epische Dichtung ist.

In der literarischen Überlieferung, welche auf uns gekommen ist, treten die Schwestern zum erstenmal bei Äschylus auf und zwar am Schluß der Sieben gegen Theben. Dieser enthält das Problem unseres Dramas. Ein Herold verkündet den Beschluß der Stadtältesten, Polyneikes als Vaterlandsfeind den Vögeln preiszugeben. Antigone weigert sich, dem Befehl zu gehorchen; der Chor teilt sich in zwei Hälften, deren eine Antigone folgend sich zu Polyneikes' Bestattung anschickt, während die andere Eteokles begraben will. Damit schließt die Tragödie, und man kann sich nicht wundern, daß schon längst die schwerwiegendsten Bedenken gegen die Echtheit dieses Schlusses erhoben sind.[1] Den ästhetischen Grund gegen die Originalität der Exodos wird auch der ungeübte Blick sogleich herauserkennen. Die Sieben sind das Schlußstück der Labdakidentrilogie. Dies ist unanfechtbar erhärtet durch die Didaskalie, welche in den vierziger Jahren des abgelaufenen Jahrhunderts entdeckt wurde. Die Idee der Trilogie ist das Fortwirken des Geschlechtsfluches durch Generationen, ihren Abschluß findet sie mit dem Tode der Brüder. Da sie kinderlos fallen, so ist das Geschlecht erloschen.

Jener Schluß dagegen wirft ein ganz neues Problem auf, und

---

[1] Vgl. u. a. Bergk, Griech. Literaturgesch. III 302 ff. und Corssens oben zitierte Schrift.

dieses kommt dann nicht einmal zur Entwicklung und Lösung. Das ist aber völlig unerträglich. Weiter zwingen folgende Gründe, wie sie Bergk und Corssen eingehender darlegen, zur notwendigen Annahme einer Nachdichtung. Die Schwestern, für welche während des ganzen Stückes kein Raum gewesen ist, treten plötzlich am Schluß auf und stehen nach ihrem Erscheinen, was sonst ganz unerhört ist, lange Zeit stumm da, während der Chor ein langes Lied singt. Die Parteinahme ferner der einen Schwester für Polyneikes, der andern für Eteokles, welcher sich auch der Chor anschließt, ist durch nichts begründet. Dann sind Wendungen und Gedanken aus Sophokles' Antigone und aus Euripides' Phoinissen verwertet, welche wohl dort, aber nicht hier passen (Corssen S. 15). Schließlich, was uns als ausschlaggebend erscheint: in der Sage und bei den drei Meistern herrscht der König, hier dagegen der Demos. Der Herold verkündet das Gebot des „Rats der Stadt“ (V. 1006); „so beschloß die Behörde der Kadmeer“ (V. 1025); ebenso in Antigones Erwiderung (V. 1026) und den weiteren Worten des Herolds (V. 1042, 1044, 1047) und des Chors (V. 1061, 1066, 1072). Dieser Schluß ist geschrieben in einer Zeit, welche das Gefühl für die politischen Zustände der Heroenzeit verloren hatte und die ihrigen auf jene Epoche übertrug.

Bergk ließ das Drama mit V. 960 schließen: „Beide (Eteokles und Polyneikes) bezwang der Dämon, er ist am Ende.“ Neuerdings ist v. Wilamowitz (Sitzungsber. der Berl. Akad. der Wiss. 1903 S. 436 ff.) zu dem Resultat gekommen, daß auch der folgende Wechselgesang der Schwestern echt, aber natürlich nicht diesen, sondern dem schon vorher in Halbchören singenden Chor zuzuweisen ist. Der Nachdichter hat dann den größten Teil der Schlußstrophen, unter deren Klängen die Toten hinausgetragen wurden, bei V. 1004 weggeschnitten. Von da ab ist alles unecht. Der Grund dieser Nachdichtung ist dann nicht in dem Streben nach einer Verlängerung des Stückes zu suchen, sondern darin, daß seit Sophokles' Antigone die Gestalt der Heldin so überwältigend war, daß das Publikum etwas Wesentliches vermißt hätte, wenn Antigone nicht beim Tode der Brüder aufgetreten wäre.

Wie ist es nun denkbar, daß die echte Fassung spurlos verloren gehen konnte? Die einfache Erklärung hat Wilamowitz schon

vor Jahren gegeben.[1] Um die Mitte des 4. Jahrhunderts ging der Aufführung neuer Stücke immer eine klassische Tragödie voraus, wie die Inschriften beweisen; speziell Äschylus' Andenken war schon früher durch ein Gesetz hochgehalten; kritisch gesicherte Texte aber bestanden noch nicht. Für die Zwecke einer solchen Aufführung nun hat ein Schauspieler oder Regisseur auch die Sieben bearbeitet. Dabei braucht man ihm gar nicht die Absicht einer bewußten literarischen Fälschung unterzuschieben. Das Original ist verloren gegangen, bei der Feststellung des Staatsexemplares unter Lykurgos diese Bearbeitung zugrunde gelegt, und so ist sie allein in die Bibliothek von Alexandrien und von da auf uns gekommen.

So scheidet denn jene Exodos als Faktor aus unserer Rechnung, und dann ist Sophokles der Dichter, dessen Kopf die Idee seines Stückes entsprang. Daraus ergibt sich, da Sage und Epos unseres Wissens den Stoff nicht behandelten, daß auch die Gestaltung der Handlung volles Eigentum des Dichters bleibt. v. Wilamowitz urteilt jetzt allerdings anders (Sitzungsber. S. 437 Anm. 1). „*Ἀντιγόνη, Ἀντιγένης* und ähnliche Namen bezeichnen, daß das so benannte Kind den Eltern ein Ersatz war." Also hier, „weil sie den Ihren Ersatz für verlorene Treue und Liebe war". — „Wie der Boden Thebens (Hermes 26, 231), so hat mich der Name dazu bekehrt, den Stoff des Sophokleischen Dramas für einen Nebensproß der Sage zu halten, thebanischen Ursprungs." Diesem Schluß aus dem bloßen Namen fehlt aber bei dem vollständigen Mangel an Tatsachen jede Beweiskraft.

Wie frei der Dichter mit den Voraussetzungen der Handlung schaltete, zeigt die Vorfabel, deren Tatsachen dem Hörer zum Teil außerdem nur angedeutet werden.

## Die Vorfabel.

Als die Greuel ans Licht gekommen sind, mit denen sich Ödipus und Jokaste unwissentlich befleckt haben, tötet sich nicht nur Jokaste, sondern auch Ödipus, nachdem er sich vorher geblendet hat. Antigone, welche zur Zeit der Katastrophe bereits erwachsen ist, badet und schmückt die Leichen ihrer Eltern und ehrt sie mit Totenspenden. Die Brüder treten gemeinsam die Regierung an,

[1] Exkurse zu Euripides' Herakliden, Hermes Bd. 17 S. 353 ff.

doch bricht bald ein Streit aus. Polyneikes wird vertrieben, Eteokles führt das Zepter allein. Polyneikes geht nach Argos, vermählt sich mit der Tochter Adrasts und führt das Heer der weißbeschildeten Argeier gegen seine Vaterstadt. Der Verlauf des Kampfes läßt sich nach der Aufeinanderfolge seiner Hauptmomente nur vermutungsweise feststellen. Die sieben Führer verteilen sich und ihre Heerhaufen gegen die sieben Tore und unternehmen gleichzeitig einen furchtbaren Sturm. Doch er wird abgeschlagen; seinen Höhepunkt bezeichnet der Fall des Riesen Kapaneus, den Zeus' Blitz von der Zinne herabschmettert. Die feindlichen Brüder fallen gegeneinander im Wechselmord. Kreon wird als nächster Anverwandter König. Noch aber bedroht schwere Gefahr die Stadt: das Argeierheer lagert noch vor ihren Mauern. Aber Teiresias weiß, wodurch sie abgewendet werden kann. Er verkündet dem neuen König, daß die Götter Theben retten, wenn er seinen ältesten Sohn Megareus opfert. [Im Epos, welches diesen Zug in anderem Zusammenhang ebenfalls hat, heißt er Menoikeus nach seinem Großvater, ebenso bei Euripides, dessen Phoinissen genauere Aufklärung geben. Ares grollt der Stadt wegen der Tötung des erdgebornen Drachens (V. 934 f.). Er wird nur durch das Opfer eines Sparten versöhnt. Der edle Jüngling tötet sich freiwillig auf der Zinne des Turmes (V. 1090 f.).] Kreon gehorcht, das feindliche Heer zieht in der Nacht ab. Eteokles wird mit allen Ehren bestattet, Polyneikes' Leiche dagegen soll auf Kreons Befehl den Vögeln überlassen bleiben, und wer sich dem Befehl widersetzt, den Tod durch Steinigung sterben. Kreons Gebot ist noch vor Tagesanbruch ergangen. Mit Sonnenaufgang beginnt das Stück. (V. 49 ff., 900 f., 168, 870, 100 ff., 173 f., 993 f., 1303, 15 f., 23 ff., 27 ff.)

## Die Fabel.

Antigone erklärt ihren festen Entschluß, dem Verbot des Königs zum Trotz ihre Pietätspflicht erfüllen zu wollen, und macht sich ungesäumt auf den Weg. Kreon, welcher die Ältesten der Stadt berufen hat und ihnen seine Regierungsgrundsätze verkündigt, erhält die Meldung, daß Polyneikes von unbekannter Hand bestattet ist, und gerät darüber in den heftigsten Zorn. Bald wird ihm

Antigone als Täterin vorgeführt und trotz der Bitten und Vorstellungen ihrer Schwester und ihres Verlobten zum Hungertod im Grabgewölbe verurteilt. Antigone wird abgeführt und erhängt sich in der Gruft, Haimon dringt hinein und wirft sich verzweifelnd über die Tote. Unterdessen erscheint Teiresias vor dem König und verlangt die Zurücknahme des Verbots, da die heiligen Stätten durch die verschleppten Reste von Polyneikes' Leichnam befleckt werden. Von Kreon beleidigt tritt er ab, dem König schweres Unheil prophezeiend. Dadurch wird dieser plötzlich umgestimmt, begräbt den Toten und will Antigone befreien. Er findet seinen Sohn in der Grabkammer; Haimon ersticht sich vor seinen Augen. Er trägt ihn vor den Palast und erhält die Nachricht, daß sich sein Weib Eurydike aus Verzweiflung über den Tod ihrer beiden Söhne — den des ältesten hätte sie ertragen — und ihn verfluchend den Tod gegeben hat. Vereinsamt und gebrochen kniet Kreon an den Leichen Haimons und Eurydikes.

## Das Gerüst der Tragödie.

Ort der Handlung: der Platz vor dem Königspalast von Theben. Zeit: Sonnenaufgang am Morgen nach dem Abzug des feindlichen Heeres.

Prolog V. 1—99. Personen: Antigone und Ismene, in Trauergewändern aus dem Palast tretend. Dialog mit eingeflochtener Exposition, in dessen Verlauf Antigone durch den Widerstand der Schwester immer heftiger erregt wird.

„Alles Menschenelend ruht auf uns, und noch hat es kein Ende." „Was ist?" „Kreon weigert Polyneikes das Begräbnis. Ich begrab' ihn (erregendes Moment), hilfst du mit?" „Wir sind schwache Frauen; ich kann nicht." „Dann hass' ich dich." „Torheit ist dein Beginnen, aber Segen über dich!" — Beide ab.

Einzugslied des Chors thebanischer Greise, der Ältesten Thebens, V. 100—161, mit Überleitung zur ersten Szene. Siegeslied nach überstandener Gefahr.

„Auge des Tags, schön wie nie stiegst du auf, scheuchend das weißbeschildete Heer, das Polyneikes führte gegen uns, ein hellkreischender Adler gegen den Drachen. Umdräuend der Stadt

siebentorigen Mund zog er ab, ehe er seinen Schlund gesättigt mit unserm Blut. Denn Zeus haßt Überhebung, drum warf er herab von der Zinne ihn in schwerem Fall, der schon den Siegruf erhob und heranschnob mit Fackelglut. Sieben Führer gegen sieben Tore ließen Zeus den Sieg, doch das Bruderpaar erlöste gemeinsamer Tod. Nike kam; wallt zu den Tempeln im Reigen; Bakchos, führe ihn!"

Erste Szene V. 162—331. Personen: Kreon mit Gefolge, aus den Palast tretend, dann Wächter von der Seite der Heimat.

Königsrede. „Aus wildem Sturm hat das Staatsschiff sich emporgerungen. Ich, der neue König, künde euch meine Grundsätze und meinen Willen. Schlecht ist der Herrscher, der nicht unerschrocken das Beste will. Die Stadt und ihr Wohl über alles! Das ist der rechte Maßstab für die Wahl der Freunde. So ist mein erstes Gebot: Eteokles soll mit allen Ehren begraben werden (ist schon geschehen, s. V. 25), Polyneikes als Staatsfeind nicht, ein warnendes Beispiel." Chor: „Du hast dazu das Recht!" Wächter tritt auf. „Lang wurde mir der kurze Weg." „Was ist?" „Ich hab' es nicht getan." „Was denn?" „Der Tote ist mit Staub bestreut und mit Spenden geehrt, wir wissen nicht, von wem. Keine Spur vom Täter. Mich traf das Los, es dir zu melden." König zornig: „Das ist Auflehnung gegen mich. Wer das getan, wurde durch Geld bestochen, das alles verdirbt. Wehe euch, wenn ihr den Täter nicht entdeckt." König und Wächter ab.

Erstes Standlied V. 332—383. „Nichts gewaltiger als der Mensch. Im Wintersturm durchfurcht er das brüllende Meer, Jahr für Jahr mit dem Pflug erschöpft er die Erde. Flüchtiger Vögel Schar, des Wildes Rudel und der Fische Brut umgarnt er, die Kreatur bezwingt er, spannt ins Joch das gemähnte Roß und den unbezwungenen Bergstier. Er erfindet Sprache, Gedanken, gründet den Staat, wehrt den feindlichen Elementen. Nichts, was da kommt, sieht ihn ungerüstet: nur dem Tod entflieht er nicht. Im Besitz erfindungsreicher Kunst wendet er bald zum Guten, bald zum Bösen sich, mehrt die Stadt, wenn er ehrt des Landes Gesetz und der Götter Recht. Stadtlos, friedlos werde, wer im Frevelmut verachtet, was gut ist."

Zweite Szene in zwei Auftritten, V. 384—581.

1. Auftritt V. 384—525. Personen: Wächter mit Antigone, dann sogleich Kreon aus dem Palast.

„Hier ist die Täterin." „Wie wurde sie ertappt?" „Wir hatten den Staub vom Leichnam gefegt und saßen wachend abseits. Mittags brach plötzlich ein Wetter los, das uns zwang, die Augen zu schließen. Als es sich verzogen, erblickten wir die Jungfrau, den Toten beweinend, Staub auf ihn streuend, die Spende über ihn ausgießend. Wir ergriffen sie, sie leugnete nichts." „Hast du's getan?" „Ja." Wächter ab. — „Du wagtest, dies Gesetz zu übertreten?" „Was ist dein Gebot gegen die ewigen Gesetze der Götter! Ihnen gehorcht' ich freudig. Was liegt mir, der Unglücklichen, am Leben?" „Deinen Trotz wird man brechen. Ich wäre kein Mann, maßte sie sich ungestraft die Macht an. Sie und die Schwester sollen schimpflich sterben. Ruft Ismene, sie verrät ihr böses Gewissen. Verächtlich, wer im dunkeln Böses tut und es dann beschönigen will." „Willst du mehr als mich töten? Was zögerst du?" Wortwechsel über die Berechtigung der Tat. Antigone: „Nur mitzulieben, nicht mitzuhassen gebietet mir mein Herz."

2. Auftritt V. 526—581. Die Vorigen; Ismene in Tränen und Schmerzen aufgelöst aus dem Palast.

Dialog zuerst zwischen Ismene und Antigone, dann zwischen Ismene und Kreon. Ismene bekennt sich leidenschaftlich zum Anteil an der Tat und will mit der Schwester sterben, Antigone weist sie trotz ihres Flehens hart ab. Kreon verständnislos, bleibt ungerührt, auch als Ismene für sie als Verlobte seines Sohnes bittet. Befiehlt, die Schwestern in den Palast abzuführen und dort zu bewachen. Antigone und Ismene ab.

Zweites Standlied V. 582—630. „Berührte der Götter Zorn ein Haus, dann wälzt sich des Unheils Flut von Geschlecht zu Geschlecht ohne Ende, den Meereswogen gleich im Thrakersturm. So häuft das Leid sich im Labdakidenhaus und erschöpft sich nicht. Seine letzten Sprossen mäht hinweg der Unterirdischen blutiges Schwert und des Sinnes Verwirrung. Doch du, Zeus, bist allmächtig. Ewig waltet dein Gesetz, nicht entgeht der Sterbliche seiner Verblendung Fluch. Manchem

spiegelt die Hoffnung vor Erfüllung unstäter Begierden, bis des Feuers Glut den Fuß ihm sengt. Böses erscheint gut, dem ein Gott das Herz treibt zu verblendetem Tun."

Dritte Szene V. 631—780. Personen: Kreon, Haimon.

Haimon scheinbar ergeben in den Willen des Vaters. Kreon: „Ein Haus ist stark, wenn es gehorsame Söhne hat. Verzichte darum auf dieses Weib, es bringt nur Übel, da sie ungehorsam war. Nur wer im Hause gehorcht, wird auch im Staate ein guter Herrscher oder Untertan. Gehorsam erhält, Ungehorsam vernichtet den Staat." Haimon: „Besonnenheit ist das höchste Gut. Du magst recht haben, doch ich höre, wie die Stadt die Tat der Jungfrau preist und dein Urteil verdammt. Dein Glück über alles; besteh nicht auf deinem Sinn, er führt nicht zu gutem Ende." Dialog zwischen beiden; Maßlosigkeit und Verblendung Kreons, welche zuletzt auch den bisher ruhigen Sohn erregt und in Verzweiflung forttreibt. Kreon beharrt auf seinem Entschluß.

Drittes Standlied V. 781—805 (nur eine Strophe und Gegenstrophe).

„Eros, du unbesiegbarer, kein Gott, kein Mensch entflieht dir. Wen dein Pfeil trifft, der ist von Sinnen. Du auch entfachtest verwirrend diesen Streit verwandter Männer. Sieger jedoch bleibt der holde Liebreiz auf bräutlichen Wangen; unbezwinglich tändelt Aphrodite."

Vierte Szene V. 806—943. Personen: Kreon, Antigone. Große Gesangszene. Abschiedslied Antigones, dessen Strophen abgesetzt sind durch lyrische Einwürfe des Chors, V. 806—881, anschließend weitere Klagen (zum Teil wahrscheinlich unecht) bis 943. „Seht mich wandeln den Todesweg, lebend hinab, ohne Brautgesang: dem Acheron muß ich mich vermählen." „Doch ruhmgekrönt, nicht durch Siechtum geschlagen: aus freiem Entschluß." „Wie Tantalos Tochter am Sipylos Felsenwuchs umschlang, und tränenvoll sie netzt den Felsenrücken, so bettet mich das Schicksal." „Der Sterbenden ist es Ruhm, dem Götterlos sich zu vergleichen." „Weh, man höhnt mich! Sieh es, Dirkes Quell und Thebens Hain, wie ich unbeweint gehe zur Gruft." „Du büßest für den Vater." „An meine

Schmerzen rührst du, an der Labdakiden Los. Weh des Bundes der Eltern, des Bruders; jenem entsprang ich, dieser tötet mich." „Dich hat selbsteigner Trieb vernichtet." „Freundlos, unbeweint zieh' ich die Todesstraße."

Kreon: „Führt sie ab; meine Hand ist rein." Weiteres Variieren der Klagen bis zum Schluß. Antigone mit Wächtern ab.

Viertes Standlied V. 944—987. „Auch Danae saß gefangen im grabgewölbten Gemach: gewaltig ist des Schicksals Macht. In Felsenfesseln ward gebunden der Edoner Herrscher von Dionysos. Doch er frevelte an dem Gott mit lästernder Zunge und ruchloser Tat. Und des Phineus Söhne, rachestarrend die blinden Augenhöhlen, klagten der Mutter schreckliches Leid, die unter des Vaters Stürmen aufwuchs, eines Gottes Kind (Kleopatra, Tochter des Boreas und der Oreithyia): doch auch auf sie stürmten die ewigen Moiren."

Fünfte Szene V. 968—1114. Personen: Kreon, Teiresias, blind, von einem Knaben geführt.

„Gehorche dem Seher, du wandelst auf des Schicksals Schneide." Kreon: „Was ist's?" Teiresias: „Höre die Zeichen meiner Kunst. Auf altem Sitz der Vogelschau vernahm ich wild Geschrei und blutigen Kampf der Vögel; das Opfer auf dem Altar mißlang, nicht verzehrte es die Flamme. Das macht dein Sinn. Die Altäre sind befleckt vom Leichenfraß der Vögel, die Götter wenden ihr Haupt von der Stadt. Der Mensch fehlt, doch er soll sich nicht verstocken." Kreon: „Man verrät mich, auch der Seher, um schnödes Gold. Doch ihr begrabt ihn nicht, und wenn die Vögel Jovis Thron besudeln. Und Geldgier bringt tiefen Fall." Erregter Dialog mit beiderseitigen Vorwürfen bis zum unheilbaren Bruch. Teiresias: „Du wirst alsbald zur Strafe für deinen Frevel an dem Toten einen Toten als Entgelt dahingeben. Jammer wird dein Haus erfüllen." — Ab. Chor: „Dieser Mann log nie!" Umschlag Kreons. Entschluß, Polyneikes selbst zu bestatten und Antigone zu befreien. Ab in wilder Hast.

Fünftes Standlied V. 1115—1152. „Bakchos, vielnamiger, erscheine!"

Schlußszene V. 1155—1352 in zwei Auftritten.

1. Auftritt V. 1155—1256. Personen: Bote, dann Eurydike.

Im wesentlichen Botenbericht. Bote: „Nicht beneide ich Kreon um seine Macht, denn sein Glück ist dahin. Haimon ist tot, durch eigne Hand." Eurydike (tritt auf): „Erzähle." Bote: „Ich folgte deinem Gemahl. Wir bestatteten Polyneikes mit allen Ehren und wandten uns dann zum Gefängnis Antigones. Da hört einer lauten Jammer. Kreon: „Meines Sohnes Stimme! Dringt ein!" Hinten im Grab sehen wir sie erhängt, er hält sie jammernd umschlungen. Kreon fleht: „Komm, mein Kind!" Doch mit wilden Augen dringt er ein auf den Vater, kehrt dann das Schwert gegen sich, und im Tode umschlingt er die Braut." — Eurydike wortlos ab. Bote ihr nach in den Palast.

2. Auftritt V. 1261—1352. Personen: Kreon, Haimons Leiche in den Armen, dann Schlußbote.

Gesangszene: Kommos Kreons, begleitet von den Worten des Chorführers oder unterbrochen durch den Bericht des Exangelos. „Weh, der Betörung Sünden! Seht den Mörder und den Toten! Durch meinen Wahnwitz sankst du jung in frühen Tod. Auf mein Haupt hat einen Schlag geführt mit schwerer Faust ein Gott, zermalmt mein Lebensglück!" Exangelos aus dem Palast: „Dein Weib ist tot, sie erstach sich selbst." Kreon: „Weh, unersättlicher Hadesschlund! Unglücksbote, den Toten mordest du noch einmal." Eurydikes Leiche wird auf dem Ekkyklema herausgerollt. „In den Armen der Sohn, vor mir mein Weib, wehe!" „Des Megareus, des Haimon Los bejammernd durchbohrte sie sich; auf dich, den Kindesmörder, schleuderte sie schweren Fluch." „Wehe, durchstoßt auch mir die Brust! Ich, ich hab' euch getötet. Führt mich von hinnen, der weniger als ein Nichts. Erscheine, letzte Stunde, mir!" „Dies birgt die Zukunft." „Führt mich verlornen Mann hinweg. Ein gräßlich Schicksal brach auf mich herein."

Ekkyklema zurück. Haimons Leiche wird hineingetragen, Kreon wankt hinter ihr in den Palast. Chor im Abgehen: „Besonnenheit ist des Glückes Unterpfand. Und schwere Sühne für prahlender Zunge vermessenes Wort lehrt Weisheit im Alter."

## Die Linie der Handlung.

1. Exposition. Das Unglück der Labdakiden. Aus dem Verbot Kreons erwächst das erregende Moment: der Entschluß der Heldin. V. 1—99.
2. Steigende Handlung in drei Stufen: . V. 161—780.
   a) Kreons Herrschergrundsätze betätigt durch sein erstes Gesetz, welches Polyneikes Bestattung verbietet. Die Nachricht von der vollzogenen Bestattung erweckt seinen Zorn. V. 161—331.
   b) Der leidenschaftliche Trotz der Täterin steigert ihn, Ismenes Bitten entwaffnen ihn nicht. . . . V. 384—581.
   c) Haimons Eintreten für die zum Tode verurteilte Heldin erhöht ihn bis zu blindem Wüten. . . . V. 631—780.
3. Höhepunkt. Der Abschied der Heldin vom Leben. V. 806—943.
4. Fallende Handlung. Teiresias' Mahnungen treiben Kreons Verblendung zwar bis zum Frevel gegen Zeus, aber eine unheilkündende Prophezeiung bewirkt jähen Umschlag in Kreons Seele. V. 988—1114.
5. Katastrophe zweiteilig: . . . . . . . V. 1155—1352.
   a) episch: Botenbericht über Antigones und Haimons Tod, V. 1155—1256.
   b) lyrisch: Eurydikes Tod; Verzweiflung und Jammer des zusammengebrochenen Kreon. . . . . . V. 1257—1352.

---

Man kann die Möglichkeit nicht leugnen, daß Sophokles zu der Idee seines Dramas durch die (verlorenen) „Eleusinier" des Äschylus angeregt wurde, in denen der Dichter die Auslieferung der vor Theben gefallenen Argeier durch die Vermittelung des Theseus und ihre feierliche Bestattung auf attischem Gebiet in Eleusis dargestellt hat. Aber selbst derjenige Kritiker, welcher an der Echtheit des Schlusses der Sieben festhält und damit die Aufstellung des speziellen Antigoneproblems und seine Einführung in die dramatische Dichtung für Äschylus in Anspruch nimmt, muß doch zugeben, daß es der ältere Dichter dann immer nur aufgeworfen, aber nicht durchgeführt hat. Seine Ausgestaltung und Verkörperung würde auch so noch das ausschließliche Verdienst unseres Dichters bleiben. In dem Mittelpunkte der dramatischen Idee steht ein Weib; weibliche Charaktere fesseln ihn vor allem

und liegen seiner poetischen Individualität; und so hat er in seiner Antigone ein Kunstwerk geschaffen, welches ihm wie kein anderes die Herzen der Mit- und Nachwelt erobert hat.

Seine vollkommene Selbständigkeit beweist schon die souveräne Art, wie er mit den epischen Voraussetzungen der Handlung verfährt. Ödipus blendet sich nach der Anagnorisis nicht nur, sondern gibt sich auch den Tod wie sein Weib; die Töchter sind zur Zeit der Katastrophe bereits erwachsen, Antigone ist mit ihrem Vetter Haimon verlobt, die Söhne kommen sofort zur Regierung. Bemerkenswert ist bei der Anlage der Exposition, wie der Dichter sein Stück möglichst wenig mit epischem Ballast beschwert, und erstaunlich die Kunst, mit der die Neuerungen der Vorfabel in den Dialog eingestreut und wie im Vorbeigehen mit leichter Hand hingeworfen werden. Keinen Augenblick ziehen den Hörer erzählende Partien von der Entwicklung der Handlung ab.

Das Problem, welches ihren Kern bildet, ist, in reiner Abstraktion von den Personen der Fabel hingestellt, folgendes. Eine heldenmütige Jungfrau bestattet ihren im Kampf gegen sein Vaterland gefallenen Bruder und erfüllt damit die heiligste Pflicht der Lebenden gegen die Toten, wie sie die ungeschriebenen Gesetze der Götter gebieten. Sie tut es jedoch gegen das Verbot des Königs und büßt ihre freudige Pflichterfüllung mit dem Tode; zugleich aber vernichtet derjenige, welcher die Erfüllung des göttlichen Gebotes zu verhindern gesucht hat, durch seinen Widerstand sein Geschlecht und zerstört das Glück seines Lebens. Da im Mittelpunkt dieser Idee ein Sittengesetz steht, so kann man sie als allgemeingültiges sittliches Postulat formulieren: du sollst die heiligen Pflichten, welche der Wille der Gottheit heischt, höher achten als Menschensatzung und sie erfüllen selbst um den Einsatz deines Lebens. Das Komplement dazu bildet mit Notwendigkeit der Satz: wer verblendet genug ist, solchen Gesetzen Hohn zu sprechen, den schlägt die Hand der Götter mit Verderben.[1] Diese Idee muß

[1] Die verblüffende Entdeckung Kaibels, die Idee des Stücks sei die Verteidigung der Rechte des Labdakidenhauses gegen den Usurpator Kreon, welche er in seiner Abhandlung De Sophoclis Antigona (Göttingen 1897) zu beweisen versucht, dürfte nicht leicht jemandem einleuchten. Vgl. dazu die Kritik von E. Bruhn in den Jahrb. für Philol. und Pädag. 1898 S. 248 ff. und die unsrige in der Deutschen Literaturzeitung 1898 S. 589 ff.

siegreich triumphieren, auch wenn ihre Heldin, hier Antigone, zugrunde geht; damit ist aber auch zugleich gegeben, daß ihr Widersacher Kreon einen breiten Raum im Stücke beanspruchen darf und erhält. Daß Kreon nicht, wie man leicht annehmen mag, irrig auch wohl ausgesprochen hat und aus der oben gezogenen Linie der Handlung vielleicht folgern dürfte, der Held der Tragödie sein kann, sondern daß sie notwendig den Namen Antigone trägt, ergibt sich aus der oben entwickelten Idee von selbst, ebenso freilich, daß die Rolle Kreons bedeutend ist und sein Zusammenbruch uns vorgeführt werden muß. Auffallend bleibt es immerhin, daß hier wie im Ajas Heldin und Held auf dem Höhepunkt des Stücks aus der Handlung verschwinden. Der Grund dafür läßt sich sehr wohl aus der ökonomischen Verwertung der Schauspielerkräfte herleiten, mit denen der Dichter zu rechnen hatte. Ein Protagonist für die Hauptrollen wurde ihm gestellt, drei Tragödien brachte er an einem Tage nacheinander zur Aufführung. Es war eine wichtige Aufgabe, von der der Erfolg des ganzen Agon abhängen konnte, wie er die Kräfte des Protagonisten ausnutzte. Dieser konnte unmöglich in drei Stücken hintereinander Rollen spielen wie Elektra oder König Ödipus, denn allein die Erfüllung der Anforderungen, welche diese an die physischen Kräfte stellen bei schwerem, höchst unbequemem Kostüm, unter der schrecklichen Maske und bei der Notwendigkeit, einen gewaltigen Raum unter freiem Himmel akustisch zu beherrschen, geht über menschliches Vermögen hinaus. Wir können also annehmen, daß etwa bei Tragödien wie Antigone, Ajas und auch Trachinierinnen der Dichter dem Protagonisten selbst auf Kosten poetischer Wünsche eine Erholung von einer anstrengenden Rolle gönnen oder auch seine Kräfte für ein folgendes Stück schonen mußte.

Aus der Idee folgt die Anlage der Handlung und vor allem der Charaktere. Die unerschütterliche Überzeugung von der Heiligkeit jenes Sittengesetzes und von der unverbrüchlichen Verpflichtung, seinem kategorischen Imperativ unter allen Umständen zu gehorchen, durchdringt den Dichter und erfüllt die Griechen, zu denen er spricht, sowie sämtliche Personen des Stückes mit alleiniger scheinbarer Ausnahme Kreons. Selbst der ängstliche Chor lehnt die Zumutung ab, den König in der Durchführung seines Verbotes

zu unterstützen, und weist bei der Nachricht von der geheimnisvollen Bestattung der Leiche auf den Finger Gottes hin; und die zweite Hälfte des zweiten Stasimon wendet sich warnend an Kreon, wenn es auch seinen Namen nicht ausspricht. Kreon allein also steht der sittlichen Überzeugung aller gegenüber. Im Grunde freilich auch er nicht, wie die deutlichen Regungen der Reue beweisen, die ihn bei aller zur Schau getragenen Unbeugsamkeit bald beschleicht.

Wenn also die ethische Grundstimmung aller Beteiligten dieselbe ist, so ist damit auch die Richtung der Charaktere gegeben. (Man vergleiche zum folgenden ihre Darstellung im Kapitel Charaktere.) Der tragische Verlauf der Handlung fordert, daß die Trägerin des positiven Gehaltes der Idee zugrunde gehe im Kampf mit ihrem Gegner, welcher gewissermaßen den Revers der Idee verkörpert. Der Dichter kann also für seine Heldin keine Heilige gebrauchen wie etwa Goethes Iphigenie. Denn ein solcher Charakter würde den innerlich schwachen König mit siegreicher Beredsamkeit umstimmen und den tragischen Ausgang verhindern. Alles würde sich entwirren, zu schönster Harmonie auflösen und der Hörer am Schluß die beruhigende Aussicht auf die Verbindung Antigones und Haimons wie bei einem modernen Salonstück oder auch wie bei Euripides mit nach Hause nehmen. Um also tragisch zu enden, und das ist, wenn wir richtig sehen, die Absicht des Dichters, muß die Heldin sein, wie sie ist: schroff und leidenschaftlich bis zur Härte und Ungerechtigkeit, muß aber auch ihr Widerpart entsprechend geformt sein. Der Hörer muß von vornherein die Überzeugung gewinnen, daß hier Feuer und Wasser zusammengeraten. Überschreitet also die Heldin das schöne Maß im leidenschaftlichen Aufwallen ihres Temperamentes, wo ihr ein Widerstand oder auch nur ein Widerspruch begegnet, so muß dies bei ihrem Gegner in noch höherem Maße der Fall sein. Seine Maßlosigkeit muß sich ferner, da die sittliche Schuld auf seiner Seite liegt, mit frevelhafter Verblendung paaren. Daraus entspringt dann die Katastrophe.

Diese beiden Hauptträger des Stückes erzeugen weiter im Verein mit den Erfordernissen der Handlung die übrigen Charaktere. Wenn der notwendige Charakter der Heldin sich auf das glücklichste aus der Eigenart ihres Stammes und Blutes ergibt, so setzt

er aus sich heraus als wirkungsvolle Kontrastfigur die weiche, liebliche Ismene. Dem sich ergänzenden Schwesternpaar entsprechen Kreon und Haimon, Vater und Sohn. Auch wenn der Dichter Haimon nicht gebrauchte, um in einer lebensprühenden, aufregenden Szene die blinde Unvernunft Kreons immer stärker herauszutreiben, so wäre er doch nötig, um der Idee zum vollen Siege zu verhelfen. Kreons Frevel muß und soll sich an ihm rächen, darum muß er sein Haus zerstören. Dies geschieht, indem sein einziger, ihm noch gebliebener Sohn mit der Handlung verbunden wird und der Tod der Heldin seinen Untergang nach sich zieht. Diesem Zweck dient auch das Auftreten Eurydikes. Der Dichter hat die Mutter Haimons nicht zum Charakter ausgeprägt; sie gehört nicht als organisches Glied in den Gesamtkörper der Handlung, welche auch ohne sie verlaufen würde, wie sie verläuft. Aber da die Götter, wenn sie strafen, dies gründlich tun, so soll Kreon völlig zermalmt werden. Er allein soll übrig bleiben, ohne Gattin, ohne Kinder, ein verdorrender Stamm, das schrecklichste Schicksal, das der Grieche fürchtete. Daher das Auftreten Eurydikes, ihr Fluch und ihr Selbstmord; darum rollt auch das Ekkyklema die Leiche auf die Bühne, daß jedem Hörer schaudernd klar werde, was der Unselige durch eigene Schuld über sein Haupt gebracht hat. Die Einführung des Teiresias schließlich ist zwar nicht mit Notwendigkeit geboten, liegt aber so nahe, daß sie sich als selbstverständlich ergibt. Kreons Verbot muß die Befleckung der Stadt und in seinen Folgen den Zorn der Götter nach sich ziehen. Teiresias ist seit Generationen der Mittler des Götterwillens, der unbestechliche Mahner und Warner, der getreue Eckard der Stadt. Darum erwarten wir, daß der Seher auch jetzt erscheint, um dem Verblendeten die Augen zu öffnen und ihn zur Umkehr zu bewegen, ehe es zu spät ist.

Die Handlung, welche für diese Charaktere den Weg zeigt, auf dem sie das Spiel ihrer Kräfte gegeneinander und miteinander entfalten können, enthält als notwendige Momente das Verbot der Bestattung, den Entschluß der Heldin zur Tat, die Ausführung, die Entdeckung, den Zusammenstoß der Heldin mit Kreon, das Urteil und seine Folgen. Für die Szenenführung und lebensvolle Ausgestaltung im einzelnen sind natürlich verschiedene Wege und Mittel

denkbar. Vielleicht erscheint es nicht überflüssig sich vorzustellen, wie etwa ein moderner Dramatiker — freilich ohne raffinierte Technik — die Handlung bis zum Höhepunkt aufbauen würde. Der Vergleich mit der Sophokleischen Anlage könnte dann etwa dazu beitragen, uns einiges Auffallende und Bemerkenswerte zu erklären.

Man würde z. B. mit Beibehaltung der antiken Form folgendes Szenarium entwerfen können. Prolog: eine Abordnung angesehener Bürger, welche vor dem Palast versammelt ist, um dem Könige für das Opfer zu danken, das er für die Rettung der Stadt gebracht hat (s. S. 90). Kreon mit Gefolge tritt auf. In der Entwicklung des Dialogs werden die Voraussetzungen der Handlung exponiert; am Schluß verkündet Kreon nach vorheriger Begründung feierlich sein Gebot. Solche Szene würde Ähnlichkeit mit dem Prolog des König Ödipus haben, auf das natürlichste die Exposition bieten und für antike Verhältnisse glanzvoller Wirkung nicht entbehren. Darauf Einzugslied eines Chors thebanischer Jungfrauen. (In sämtlichen erhaltenen Sophokleischen Tragödien entspricht sonst das Geschlecht, oft auch das Alter des Chors dem Helden oder der Heldin.) Erste Szene: Auftreten Antigones mit oder ohne Ismene; Entschluß zur Tat. Zweite Szene mit Szenenwechsel: das Schlachtfeld. Antigone beweint den Leichnam des Bruders und bestattet ihn symbolisch. Auftreten der Wächter, Verhaftung und Abführung der Heldin. Wilde Erregung. Dritte Szene: Antigone wird vor den König gebracht. Höhepunkt. Kampf der beiden Hauptcharaktere, Eingreifen Ismenes, Urteilsspruch.

Der Dichter ist zum guten Teil wesentlich anders verfahren. Im Prolog erscheinen die Schwestern, und Antigone verkündet ihren Entschluß. Dann zieht der Chor ein, den thebanische Greise bilden, die Vertreter der Bürgerschaft. Sein Auftreten ist motiviert wie im König Ödipus durch eine Botschaft des Königs. In der ersten Szene proklamiert Kreon sein Gebot, und nach kurzer Diskussion zwischen König und Chor kommt der Wächter, um die Bestattung des Toten durch einen unentdeckten Täter zu melden. Die zweite Szene stellt die Vorführung der Heldin dar und gibt einen Bericht von der Bestattung, worauf der Zusammenstoß zwischen Antigone und Kreon erfolgt.

Warum ist nun der Dichter gleich im Anfang von der zu erwartenden Szenenfolge abgewichen, obgleich sich daraus eine Schwierigkeit ergibt? Denn die Heldin kann ihren Entschluß nicht fassen, wenn kein Verbot ergangen ist. Da dessen feierliche Proklamierung aber erst nach dem Einzugsliede erfolgt, so ist der Dichter gezwungen, schon vorweg durch einen Herold am frühesten Morgen das Verbot verkünden zu lassen. So ergibt und erklärt sich zugleich eine unleugbar lästige Wiederholung. Aber noch mehr. Verfolgen wir unser oben skizziertes Szenarium nach seinen Motiven, so würde das Auftreten der Bürger im Prolog begründet sein durch Dankgefühl, das eines Freundinnenchors durch den Wunsch, den aufs neue durch den Tod ihrer Brüder schwergetroffenen Schwestern Trost zu spenden, ferner das Auftreten der Schwestern durch die Begrüßung der Freundinnen und die Mitteilung von Kreons Urteil, aus dem der Entschluß zur Tat geboren wird. Wenn nun der Dichter den Prolog durch die Schwestern eröffnet, so muß er ihr Auftreten motivieren. Dies tut er durch die Worte Antigones V. 18 f.

„aus des Palastes Tor
Beschied ich dich ins Freie, daß allein du's hörst"

(nämlich das Verbot). Sie führt Ismene also nur zu dem Zwecke aus dem Haus, damit sie ohne Zeugen sind. Doch die Mitteilung würde sie ihr bequemer und zweckmäßiger drinnen machen. Außerdem kann es ihr um Verheimlichung, wiewohl diese das Gelingen der Bestattung eher verbürgt, gar nicht zu tun sein, erklärt sie doch der Schwester V. 86 f.:

„Ruf's nur hinaus! Verhaßter ist dein Schweigen mir,
Als wenn du mein Beginnen kündest aller Welt."

Man sieht also, jenes Motiv ist nur ein naives Mittel, im Interesse des Hörers die Szene nach draußen zu verlegen.

Wir erklären uns diese Unwahrscheinlichkeiten, welche der Dichter in Kauf nimmt, indem er von der natürlichen Szenenfolge abweicht, vor allem daraus, daß er dem Zuschauer sogleich die Heldin in ihrer Größe und Eigenart zeigen und das Problem in voller Schärfe und Klarheit aufstellen will. Nebenbei gewinnt er durch das Einzugslied des Chors und die erste Hälfte der folgenden Szene für die Heldin die Zeit zur Ausführung ihrer Tat. Diese

Rücksicht kann freilich nicht den Ausschlag geben. Denn auch so geht alles in idealer Hast vor sich, wie denn gegen Ende des Stücks während des einen Stasimon zwischen Peripetie und Katastrophe noch mehr Ereignisse fallen als während der Parodos und der anschließenden Szenenhälfte. Auch für die Wahl des Chors von Greisen kann man ein Motiv aus der Szenenführung entnehmen. Der Dichter braucht sie für den ersten Regierungsakt des Königs. Außerdem tritt die Wucht und Größe der Chorlieder aus Greisenmund gewaltiger in die Erscheinung, als wenn schwache Mädchen, denen der Ernst einer gereiften Lebenserfahrung fehlt, ihre Träger wären.

Im weiteren Fortschritt der Handlung wäre es das natürliche, wenn wir die Tat der Heldin mit eigenen Augen sähen. Der Dichter könnte eine prachtvolle Szene aufbauen: ödes Feld, der Leichnam, an ihm kniend die Jungfrau und mit Tränen die Totenspende darbringend unter Donner und Blitz, unter den Schauern eines wütenden Sturmes. Doch hier legt ihm das Prinzip der Einheit des Ortes eine hemmende Fessel an. Der Chor ist an seinen Standort gebunden (nur einmal, im Ajas, befreit sich Sophokles von dem Zwang), Schauplatz muß der Raum vor dem Palast bleiben. Daher muß der Dichter zum Botenbericht greifen und den unmittelbaren Eindruck durch das blasse Medium der Erzählung abschwächen. Bote ist selbstverständlich einer der Wächter des Leichnams; auf sein Erscheinen bereitet V. 217 vor: „Zur Hut des Toten steht bereit der Wächter Schar." Bei dem Bericht schlägt der Dichter ein besonderes Verfahren ein. Der Wächter tritt zweimal auf, zuerst bald nach der Königsrede, um die Tat zu melden, dann nach dem ersten Standlied mit der Täterin. Das erste Auftreten bezweckt nur, den Vollzug der Tat zu offenbaren und die Wirkung auf den König darzustellen. Der Inhalt dieses Auftritts wäre also dürftig, und doch weiß er ihn reizvoll zu gestalten: mitten unter diese Männer voll schweren Ernstes tritt die fast burleske Figur eines Mannes aus dem Volke (vgl. die Charakteristik), welcher von der Tat nichts, von sich und seinen Genossen alles erzählt. Den eigentlichen Bericht enthält erst die zweite Szene, welche dadurch motiviert ist, daß man den Täter das erste Mal nicht ertappt hat. Die wiederholte Bestattung,

und zwar das zweite Mal unter erschwerenden Umständen, verfolgt den Zweck der Charakteristik der Heldin.

Das Auftreten Ismenes, welche den Mittelpunkt der zweiten Hälfte der großen zweiten Szene bildet, wird äußerlich motiviert durch den Befehl Kreons V. 491, hat aber auch seinen guten inneren Grund. Ismene hört, was sich draußen abspielt, und der Mut der Verzweiflung faßt sie, das Geschick der Schwester wenn nicht zu wenden, so doch zu teilen. Dieser Auftritt ist das herrliche Gegenstück des Prologs. Gegen sein Ende soll der Hörer aus der Frage Ismenes V. 568: „So willst du töten die Verlobte deines Sohns?" und dem folgenden schmerzlichen Ausruf das baldige Auftreten Haimons ahnen.

Dieser erscheint nach dem zweiten Standliede und eröffnet die dritte Szene. Daß ihn die Angst um die Geliebte vor den Vater treibt, versteht sich von selbst. Sicher aber hätte ein moderner Dichter das Liebesverhältnis zwischen Antigone und Haimon ganz anders behandelt und für die Handlung ausgiebiger verwertet als Sophokles, welcher z. B. die Heldin ihres Verlobten in wohlerwogener Absicht nicht ein einziges Mal erwähnen läßt. Aber treffend bemerkt dazu Köchly in seiner „Vorlesung über Sophokles' Antigone" S. 46: „Sophokles schildert hier die heroische Zeit, welche die eigentliche individuelle Liebe erst in und mit der Ehe findet. — Und überhaupt gehört ja bekanntlich die überschwengliche in blinder und ausschließlicher Hingebung an ein Individuum völlig sich erschöpfende Glückseligkeit der schwärmerischen Liebe in einzelnen Beispielen — erst der späteren vom Hellenismus abgefallenen Zeit, in seiner vollen prinzipiellen Entwicklung erst der christlich-germanischen Romantik an." Sentimentales Liebesleben kennen die antiken Menschen nicht, wohl aber rührende Gattenliebe, von der Hektor und Andromache, Protesilaos und Laodameia, Admetos und Alkestis, Keyx und Halkyone klassische Beispiele sind. Eine Tragödie der Liebe aber wie Romeo und Julie wird man im Altertum vergeblich suchen.

Die Heldin erscheint am Schluß der zweiten Szene dem Tode geweiht. Doch noch hält der Dichter den Entscheid über die Vollstreckung des Urteils in der Schwebe. Die Schwestern sollen in das Haus abgeführt und dort bewacht werden. Er will in

der dritten Szene die ganze Hartherzigkeit und Verranntheit Kreons im Kampfe mit seinem Sohne zeigen, welcher, wie oben dargelegt, in die Handlung eingeführt werden mußte. Auch der Schluß dieser Szene entscheidet noch nicht endgültig über das Schicksal der Heldin; es bleibt bei der qualvollen Erwartung, was mit ihr geschehen werde, ob Kreon sie wirklich in das Gewölbe einschließen und dem Hungertode preisgeben wird. Den Entschluß dazu spricht er freilich aus, gibt aber noch nicht den Befehl, sie abzuführen. Denn der Dichter braucht die Heldin noch für einen letzten Auftritt, der den Höhepunkt des Stückes bedeutet. Sie soll die Herzen der Hörer auf ihrem Gange zum Tode rühren. Wie dies in dem herrlichen Kommos erreicht wird, bedarf keiner Nachweisung. Eine aus den Bedingungen der Handlung fließende Notwendigkeit für dieses letzte Auftreten Antigones liegt nicht vor, aber wer wird dem Dichter das Recht bestreiten wollen, eine Situation voll auszubeuten? Das Haus muß Antigone doch verlassen, und wenn der Dichter die Vordertür statt der Hintertür wählt, so wird ihm niemand daraus einen Vorwurf machen können.

Die Teiresiasszene lädt von selbst zu einem Vergleich mit der des König Ödipus ein. Diesen haben wir in der Charakteristik des Sehers gezogen. Daß sich die Szene Kreon-Teiresias an Großartigkeit mit der entsprechenden im König Ödipus nicht messen kann, liegt an dem Unterschied der Gegner des Sehers und dem grauenhafteren Schicksal, das er dort enthüllt. Hier bleibt ihre Wirkung schwächer, obgleich der unmittelbare Erfolg des Sehers über seinen Widerpart durchschlagender ist.

Für das unumstößlich sichere Hereinbrechen der Katastrophe hat der Aufbau der Handlung so gut Sorge getragen wie nur in einem der Shakespeareschen Monumentaldramen. In dem Augenblicke, wo die leidenschaftliche, zum Tode entschlossene Heldin einem gräßlichen Geschick überliefert ist, hat Kreon alles aus seiner Hand gegeben und wird aus dem Handelnden zum Leidenden. Bellermann hält es sachlich und psychologisch nicht für motiviert, daß Kreon eher an die Bestattung des Polyneikes als an die Befreiung Antigones geht. Denn so bleibe dem Hörer das peinliche Gefühl nicht erspart, daß vielleicht nur durch diesen Zufall oder diese Unterlassung die tragische Wendung herbeigeführt werde und

daß im anderen Falle alles noch glücklich verlaufen sei. Die Grundlosigkeit einer solchen Anschauung beweist vielleicht nichts schlagender als der naheliegende Vergleich mit der Grabszene in Romeo und Julie. Warum läßt Shakespeare Julie nicht einen Moment eher erwachen oder Romeo ein paar Augenblicke später in die Gruft dringen! Dann wäre die Wiedervereinigung der Liebenden erfolgt, sie hätten sich aus Verona unter dem Schutze der Nacht mit Leichtigkeit flüchten und anderswo ein Leben voll grenzenloser Liebe und Seligkeit — wir sind dessen sicher — führen können. Wer malte sich das nicht gern aus? Aber wer steht nicht zugleich unter dem beängstigenden Banne des Gefühls, daß, wenn so Ungeheures (in beiden Fällen) vorausgegangen ist und der blöde Zufall Macht gewonnen hat, in solche Schicksale einzugreifen, nun, wo wir für teure Menschen zittern, gewiß ein tückischer Dämon sein unheilvolles Spiel treiben, daß nun, wo alles an einem seidenen Faden hängt, dieser sicher zerschnitten werden oder reißen wird. Hier wie dort hat der Dichter eben weislich vorgesorgt, daß es uns sogar ein unwahrscheinlicher Zufall und also unmotiviert dünken würde, wenn sich nichts Unglückliches ereignete. Gerade darin zeigt sich die Größe des Griechen wie des Briten.

In der Grabgewölbeszene, deren grausige Realistik nur dadurch gemildert wird, daß wir sie nicht sehen, sondern nur hören, darf man den Vers 1232 durch willkürliche Interpretation nicht abschwächen wollen. In der Tat, es ist begreiflich, daß der heißblütige Jüngling, der seine Gefühle vor dem Vater bisher mit männlicher Kraft gebändigt hat, jetzt, da ihm der Wahnwitz dieses Vaters sein Lebensglück geraubt hat, ihm ins Antlitz speit; es ist ferner begreiflich, daß er das Schwert gegen ihn zückt. Wie er dann, die Todeswunde in der Brust, mit der Geliebten Wange an Wange gelehnt hinüberschlummert in die Gefilde, von denen es keine Rückkehr gibt, das ist ein Bild erschütterndster Tragik.

Warum der Dichter Eurydike in die Katastrophe hineinzieht, wurde oben nachgewiesen. Für die Handlung hat sie gar keine Bedeutung. Sie tritt auch nur auf, damit uns ihr Selbstmord wahrscheinlich wird. Darum muß sie den Bericht des Boten hören. (Ihr Auftreten ist nicht etwa deshalb erforderlich, damit der Angelos eine Adresse hat, an die er seine Botschaft richten kann — auf der

Bühne befindet sich ja niemand. Dazu reicht der Chor aus, an den sich die Boten bei ihrem Erscheinen oft genug wenden und welchem im König Ödipus der Exangelos die Katastrophe erzählt.) Der Chorführer, welcher V. 1180 ff. dem Publikum die Königin vorstellt, weiß nicht, ob sie zufällig kommt oder schon etwas vernommen hat. Die neun Verse, welche sie überhaupt nur spricht, dienen dem Zwecke, ihr Erscheinen und Verweilen auf der Bühne zu begründen. Sie ist auf die Ausgangstür zugegangen, um zu Pallas Athene zu beten; dabei hat sie die verhängnisvolle Ankündigung des Boten gehört und will nun Genaueres wissen. Nach der Erzählung verschwindet sie stumm. Dieser unheilverkündende Abgang (vgl. Deianeira) gibt wieder das Motiv ab, daß der Bote ihr in den Palast nachgeht (V. 1253 ff.), denn der Dichter braucht ihn noch als Exangelos V. 1277 ff.

Wenn man die Zeit, in welcher das Stück sich abspielt, mit der dargestellten Handlung und den Vorereignissen vergleicht, so muß man, wie bereits oben an einem Beispiele gezeigt wurde, ideale Schnelligkeit in Ansatz bringen, um nicht auf Unmöglichkeiten zu stoßen. Das Drama beginnt mit Sonnenaufgang, denn der einziehende Chor begrüßt die Sonne, welche im Osten strahlend emporsteigt. In der verflossenen Nacht ist das Heer der Argeier abgezogen. Zwischen dem Abzug und dem Beginn des Stückes faßt Kreon seinen Entschluß, läßt das Verbot ausgehen, bestellt Wächter für die Leiche und beruft die Ältesten von Theben. In Wirklichkeit lassen sich so viele Maßregeln nicht innerhalb weniger Stunden treffen und durchführen, für die Tragödie müssen wir uns überall damit abfinden. Hier auch damit, daß während des ersten Chorliedes und der Königsrede nicht nur Antigone Zeit zu der ersten Bestattung hat, sondern auch, daß der Wächter von dem Schlachtfelde nach dem Palast kommen kann, wobei er den sauren Gang noch möglichst langsam macht (V. 223 f.). Ja, während des einen ersten Standliedes kehrt er wieder zurück und bewacht den Leichnam mit seinen Gefährten, bis die Sonne im Zenith steht (V. 415 f.). Dann erfolgt die zweite Bestattung, er bringt Antigone in die Stadt und kommt doch noch rechtzeitig, um mit dem Schlusse des Liedes wieder auftreten zu können. Während des fünften Standliedes erfolgt die endgültige ordnungsmäßige

Bestattung des Polyneikes, die Auffindung und der Tod Haimons und der Gang des Boten vom Grabe zum Palast. — Dennoch werden wir uns durch solche Rechenexempel, die uns während des Hörens oder Lesens nicht in den Sinn kommen, den Genuß des herrlichen Werkes nicht trüben lassen, auch nicht dadurch, daß der Dichter die Sonne im Westen aufgehen läßt (V. 104 f.), denn die Dirke (jetzt Plakiotissa)[1] fließt westlich, der Ismenos östlich der Stadt, beide in der Richtung von Süd nach Nord.

Der harmonische Gesamteindruck der Tragödie entspringt nicht zum wenigsten aus dem richtigen Verhältnis, in welchem die Chorlieder zu den Dialogpartien stehen. Das Thema jedes Liedes wird geboren aus der jeweiligen Situation der Handlung. Das glänzende Siegeslied (V. 100 ff.), das man treffend einen Nachklang von Äschylus' Sieben gegen Theben genannt hat, ist der natürliche Ausdruck der Freude über die Befreiung der Stadt, das tiefsinnige erste Standlied von der Größe des Menschen im Guten und Bösen ergibt sich aus dem Eindruck, den die Tat der Bestattung auf die Greise macht, — daß Antigone die Täterin ist, ahnt der Chor natürlich so wenig wie der König —, das zweite mit seinen schwermütigen Betrachtungen über Menschenlos, über Göttermacht und Verblendung der Sterblichen aus der leidenschaftlichen Szene, welche sich soeben zwischen Kreon und Antigone abgespielt hat. Die Strophen von der Allgewalt der Liebe entlockt dem Chor der Versuch Haimons, seine Verlobte zu retten, und sein verzweifeltes Fortstürmen, das seinen Seelenzustand offenbart; das düstere vierte Stasimon von dem schrecklichen Schicksal eingekerkerter und mißhandelter Menschen der Vorzeit fließt aus dem mitleiderregenden Anblick der zur Grabesnacht wandelnden Heldin; das letzte, in dithyrambischem Schwung aufsteigend und dem Gotte geweiht, der wie kein anderer Thebens ist, aus der Hoffnung auf glückliche Lösung, welche wieder durch Kreons Sinnesänderung erweckt ist. Wenn der Dichter im König Ödipus das Höchste erreicht, was ihm an Vollendung im geschlossenen Aufbau der Handlung gelungen ist, so ist es fast überflüssig darauf hinzuweisen, daß die Chorlieder der Antigone nach Reife und Größe

[1] Vgl. die Karte, welche E. Fabricius seiner Abhandlung „Theben“ (Freib. i. Br.) beigegeben hat.

des Inhalts, nach der Pracht der Diktion und Bilder und schließlich nach der Kraft ihres lyrischen Schwunges von ihm niemals übertroffen sind. Wollte man etwas an ihnen bedauern, so könnte man sagen, daß sie in absteigender Linie schwächer werden. Leider beeinträchtigt jetzt den Genuß ihrer Lektüre der schwer verderbte Text, den wie bei keinem anderen Drama des Dichters auch die Dialogpartien zeigen.

Wir verzichten im Prinzip darauf, die Verteilung der Rollen auf die drei Schauspieler zu versuchen, da fast überall verschiedene Kombinationen möglich sind. Hier sei nur das Experiment gemacht, den Protagonisten zu entlasten, um eine oben aufgestellte Vermutung zu begründen. Protagonist: Antigone, Eurydike. Deuteragonist: Kreon. Tritagonist: Ismene, Wächter,[1] Haimon, Teiresias, Angelos und Exangelos. An sich konnte auch der Protagonist den Exangelos geben. Sei es, daß eine solche Rolle unter seiner Würde ist, sei es, daß die von uns aufgestellte Vermutung der Wirklichkeit entspricht, jedenfalls läßt der Dichter den Angelos zu dem Zwecke in den Palast gehen, daß er als Exangelos wieder herauskommen kann.

Die Aufführung der Tragödie fällt in das Jahr 441.

## Ödipus auf Kolonos.

Daß die Sage vom Tod und Begräbnis oder richtiger von der Entrückung des Ödipus in Attika nicht zum Bestande des Epos gehört haben kann, würde von selbst einleuchten, auch wenn die Ilias nicht von dem Tode des Dulders in Theben erzählte (XXIII 679). Als sicher ist anzunehmen, daß nach der weiteren Entwicklung der Sage zum Schrecklicheren Ödipus nicht in Theben blieb, sondern in den Kithairon wanderte, wo er ausgesetzt war.[2] Sicher ist ferner, daß der Held, dessen Leben mit den geheimnisvollen, finsteren Gewalten der Erdentiefe verknüpft ist, an einem Orte endet, der den Erinyen geweiht ist, mag es nun eine Stätte

[1] Er erhält von Kreon V. 444 den Befehl, zu gehen. Das ist nötig, damit der Schauspieler für das zweite Auftreten Ismenens V. 526 frei wird.

[2] Vgl. König Öd. 420 ff. und v. Wilamowitz' Bemerkung dazu in E. Bruhns Ausgabe.

im Kithairon oder in einer andern Örtlichkeit Böotiens sein. Nach der Richtung, welche zu Ödipus auf Kolonos führt, setzt sich die Sage erst fort, als die attische Dichtung den Stoff ergriffen hat und das Ende des Thebaners Ödipus in Attika lokalisiert.

An zwei Orten zeigte man das Grab des Ödipus, welche beide den Erinyen heilig waren: am Areshügel in der Stadt und am Roßhügel, dem Kolonos Hippios, zehn Stadien d. h. eine Viertelmeile nordwestlich von Athen. Pausanias erzählt Buch I c. 28 § 7, daß innerhalb des Geheges des Areshügels, wo das Heiligtum und die Standbilder der Erinyen und anderer chthonischer Götter seien, auch Ödipus' Grab sich befinde, und bemerkt, daß er der Dichtung des Sophokles nicht glaube, weil sie Homer widerspreche. Er behauptet, Ödipus' Gebeine seien von Theben nach Attika geschafft und hier beigesetzt. Buch I c. 30 § 4 ferner weiß er ein Heroon des Ödipus im Kolonos Hippios zu nennen, dem Ort Attikas, wohin Ödipus (gleichfalls im Widerspruch mit Homer) nach der Sage zuerst gekommen sei. Wie sich diese beiden Orte, deren chthonischer Charakter derselbe ist, als Ruhestätte des Ödipus in Attika erklären, hat v. Wilamowitz (Aus Kydathen S. 103 Anm. 11) gezeigt. Der Hügel des Blutgerichts, die Grotte der Erinyen, der Eingang zur Unterwelt und das Ödipusgrab lagen sämtlich am Areopagfelsen. Dieser befand sich als unheimliche Stätte außerhalb des alten vorthemistokleischen Mauerrings. „Wohl hat die Themistokleische Mauer den Areopag hineingezogen in die Stadt, und all die unterirdischen Dämonen nicht von ihren Sitzen gescheucht. Aber die fromme Phantasie ruhte nicht, bis sie ihnen wieder eine Stätte außerhalb des Pomöriums — angewiesen: darum sind die *Σεμναί*, der Eingang in die Unterwelt und sogar das Ödipusgrab hinausgewandert an den Roßhügel."

Daraus folgt mit Evidenz, daß die Sage vom Tode des Ödipus im Hain der Eumeniden auf Kolonos nicht vor dem Jahre 480 entstanden ist. Äschylus hat sie nicht behandelt, wohl aber in seinen verlorenen Eleusiniern einen Stoff bearbeitet, der zwischen Antigone und Ödipus auf Kolonos in der Mitte steht. Wie dort die Idee der Pietät gegen die Toten entwickelt, hier von dem frommen Sinn des Dichters seinem Heimatgau ein schönes Denkmal gesetzt wird, so verbindet Äschylus in seinem Drama

jene Idee mit der Liebe zu seiner Heimat Eleusis. Kolonos ferner wie Eleusis sind der Sitz chthonischer Gottheiten. Schwerlich aber wird man zu der Annahme Welckers gezwungen sein, daß Äschylus' Eleusinier „ein Vorbild für Ödipus in Kolonos“ abgegeben hätten.

Euripides skizziert dann in der Schlußszene der Phoinissen den Umriß der Sage. Nachdem Antigone die Hand Haimons zurückgewiesen hat, entschlossen, dem Vater ins Elend zu folgen, nimmt sie mit Ödipus Abschied von den Leichen der Mutter und der Brüder, worauf Ödipus ihr sagt, daß jetzt sich des Loxias Orakel erfülle, er werde in Athen, und zwar im heiligen Kolonos sterben.

Daß er damit unserm Dichter die Anregung zu seiner Tragödie gegeben habe, wird selbst ein Euripidesschwärmer nicht behaupten wollen, auch wenn, was noch keineswegs feststeht, die Phoinissen älter wären als die erste Konzeption des Sophokleischen Dramas. Freilich ist dieses nicht einmal mehr vom Dichter selbst zur Aufführung gebracht, sondern ein posthumes Werk. Es wurde, wie eine Hypothesis berichtet, von seinem Enkel Sophokles auf die Bühne gebracht im Jahre 401. Eine Erzählung besagt, Sophokles sei noch kurz vor seinem Tode von seinem eignen Sohne Jophon wegen Geistesschwäche vor Gericht gebracht, und der Dichter habe zu seiner Verteidigung das eben vollendete Einzugslied des Chors unserer Tragödie den Richtern vorgelesen. Diese Anekdote hat natürlich keinerlei historischen Wert; immerhin kann man möglicherweise aus ihr schließen, daß dem Dichter dieses Werk teuer gewesen ist. Die Schwierigkeiten und Rätsel, welche es uns in der vorliegenden Gestalt aufgibt, bleiben zu erörtern, wenn wir diese kennen gelernt haben.

## Die Vorfabel.

Als der junge Ödipus in Delphi die grausigen Orakel erhalten hatte, fügte der Gott hinzu, er werde nach langer Zeit Ruhe finden, wenn er an einen Ort kommen werde, wo die *Σεμναί*, d. h. die Eumeniden, ihren Sitz hätten. Nachdem die Katastrophe über ihn hereingebrochen und er der unseligste aller Menschen geworden, trieb es ihn, die Stadt zu verlassen, wo ein trügerisches Glück ihn jahrelang umschmeichelt und die Hand der Gottheit dann jählings in den Staub gestoßen hatte. Doch Kreons Befehl

zwang ihn zu bleiben. Er alterte in der Stille des Gemachs, abgeschieden von der Welt, und in seine Seele zog die Ruhe, welche die Zeit auch dem Unglücklichen schenkt. Er hoffte seine Tage in Theben zu beschließen. Da trieb ihn ein neuer Befehl Kreons gegen seinen Willen hinaus, und als blinder, hilfloser Greis zog er am weißen Stabe ins Elend, um als Bettler heimatlos von Ort zu Ort zu wandern. — Die Söhne haben der Schmach gefühllos zugeschaut, Antigone teilt liebreich sein Los, Ismene bleibt in Theben, um dem Vater alles zu melden, was für ihn wichtig sein kann. Ödipus zieht lange umher, bis er, ohne es zu wissen, nach dem attischen Gau Kolonos kommt, Antigone in der Ferne die Zinnen der Burg von Athen erblickt und beide auf der nach Athen führenden Straße wandernd müde vor dem Hain der Eumeniden anlangen. Inzwischen ist Kreon als Beauftragter seiner Stadt mit bewaffnetem Gefolge unterwegs, um Ödipus nach Theben zurückzuführen, da einem Orakel zufolge dem Staate Unheil droht, wenn er nicht Ödipus' Grab in seiner Gewalt hat. Man will ihn nach seinem Tode an der Grenze des Landes begraben. Aber schon vor Kreon ist Ismene aufgebrochen, um den Vater zu suchen und von dem Anschlag wider ihn zu benachrichtigen. Gleichzeitig ist das Heer der Sieben unter Polyneikes' Führung im Anmarsch gegen Theben. Während nämlich Ödipus im Elend lebt, haben seine Söhne ihre ursprüngliche Absicht, auf den Thron zu verzichten, aufgegeben und nach dem Zepter von Theben gegriffen. Doch sofort ist ein Zwist ausgebrochen. Eteokles, der jüngere, hat die Stadt auf seine Seite gebracht, Polyneikes vertrieben und sich der Herrschaft bemächtigt. Darum zieht Polyneikes jetzt gegen Theben, sich sein Recht zu erkämpfen, und wird abgesandt, um seinen Vater zu bewegen, auf seine Seite zu treten, weil daran der Sieg des Heeres hängt.

## Die Fabel.

Da Ödipus nicht weiß, wo er sich befindet, so bittet er Antigone, Erkundigungen einzuziehen. Plötzlich erscheint ein Bewohner des Gaus und klärt angstvoll den Fragenden darüber auf, wo er ist. Jetzt erkennt Ödipus, daß das Ende nahe ist, welches er ersehnt und welches ihm die Götter beschieden haben.

Der Chor der Gaubewohner weigert ihm die Aufnahme, sendet aber zu Theseus um Entscheidung. Da tritt Ismene auf und unterrichtet den Vater von allem, was in Theben geschehen und was gegen ihn im Werke ist. Darauf erscheint Theseus, sagt Ödipus seinen Schutz zu und gewährt ihm die Bitte, hier bleiben zu dürfen; er selbst geht, um Poseidon ein feierliches Opfer zu bringen. Während seiner Abwesenheit kommt Kreon, raubt Ismene und Antigone und legt Hand an Ödipus, dessen Wegschleppung jedoch durch Theseus' Dazwischenkunft verhindert wird. Er zwingt Kreon, seinen Raub herauszugeben, und bewegt Ödipus trotz seines Widerstrebens, Polyneikes anzuhören, der flehend an Poseidons Altar sitzt. Polyneikes trägt reuig und zerknirscht seine Bitte vor, erntet aber den Fluch des Vaters. Donner und Blitz künden, daß Ödipus' Todesstunde gekommen ist. Er, der Blinde, führt jetzt Theseus und seine Töchter zu der Stätte im Hain, wo er wunderbar der Welt entrückt wird. Sein Grab, d. h. die Stelle, wo er verschwunden ist, bedeutet Segen für Athen. Antigone und Ismene gehen nach Theben, den Fluch des Vaters zu wenden.

## Das Gerüst der Tragödie.

Ort der Handlung: den Hintergrund bildet der Hain der Eumeniden mit einem Zugang in der Mitte: Lorbeer- und Ölbäume, hochrankender Wein. Im Gebüsch schlagen Nachtigallen. In der Ferne sieht man die Akropolis von Athen. Die Szene ist eine nach Athen führende Straße. Am Rande des Hains ein unbehauener, rauher Stein, weiter nach vorn ein zweiter. Standbild des Gauheros Kolonos.

Prolog V. 1—116. Personen: von links tritt auf Ödipus, ein blinder Greis in zerrissenem Bettlergewand, vom Schmutz der Straße bedeckt, geführt von Antigone, gleichfalls in dürftiger Tracht. Sie geleitet Ödipus zu dem Stein am Waldrand und läßt ihn sorglich nieder. Dann ein Bewohner von Kolonos, (im Personenverzeichnis fälschlich „Fremder" genannt wegen der Anrede des Ödipus V. 33). Ödipus: „Wer wird heute dem blinden Bettler eine Gabe reichen? Wo sind wir?" Antigone: „In der Ferne Athen, hier ein heiliger Hain, so scheint's. Dort

kommt jemand.“ Koloniat (tritt auf): „Steh auf von dem Sitz, verboten ist diese Stätte, den Eumeniden heilig.“ „Dann bleib' ich.“ Aufschlüsse über Land und Herrscher. Koloniat ab, um die Gaugenossen zu rufen, welche über Ödipus' Bleiben entscheiden sollen. (Motiv für das Auftreten des Chors.) „Phöbus' Orakel erfüllt sich; an dem Sitz der Eumeniden soll ich mein Leben beschließen. Göttinnen, schenkt mir Erlösung; erbarme dich des Unglücklichen, Stadt der hohen Pallas! Greise kommen. Verbirg mich im Hain.“ Ödipus und Antigone in den Hain.

Erregtes Einzugslied des Chors von Greisen aus Kolonos. Die Fortsetzung des Einzugslieds wechselt später mit Gesang von der Bühne. V. 117—253. Die Chorpartie ist vom Beginn des Wechselgesangs mit den Schauspielern unter die einzelnen Choreuten verteilt.

„Wo ist der Verwegene? Kein Heimischer, sonst hätt' er nicht betreten den Hain den unnahbaren Jungfraun!“ Ödipus tritt vor. „Hier bin ich, ein Unglücklicher.“ „Weh, der blinden Augen! Doch lade keinen Fluch auf dich. Fort aus dem Hain! Komm, wenn du mit uns sprechen willst.“ Antigone: „Folg ihnen.“ Ödipus kommt mit Antigone nach vorn. „Doch kränkt mich nicht.“ „Keiner soll dich vertreiben.“ Antigone geleitet ihn zu dem vorderen Stein, wo er niederkauert. „Wer bist du? Woher?“ „Heimatlos, forsche nicht!“ Chor dringt in ihn. Ödipus: „Des Laios Sohn.“ Chor: „Verlaß unser Land! Hast uns durch Heimlichkeit betrogen.“ Antigone: „Ich flehe für meinen blinden Vater bei allem, was euch teuer ist.“

Erste Szene V. 254—667 in zwei Auftritten, welche durch eine Gesangspartie geschieden sind.

Erster Auftritt V. 254—509. Personen: Ödipus, Antigone. Dialog zwischen Ödipus und Chorführer; dann Ismene.

„Wir haben Mitleid, doch zittern wir vor der Götter Strafe.“ „Aus Furcht vor meinem Namen schädigt ihr den Ruf der frommsten Stadt. Ich bin ein Unschuldiger. Ihr handelt gottlos, denn ich stehe in Götterschutz. Wo ist der König?“ „Er wird kommen.“ Ismene tritt auf im Reiseanzug mit breitrandigem Petasos und einem Diener, freudestrahlend, die

Ihrigen zu finden. Rührende Begrüßung. „Ich komme aus Vorsorge für dich.“ „Die Rollen der Kinder sind vertauscht. Die Söhne sitzen zu Haus, die Töchter mühen sich für mich. Was bringst du?“ „Polyneikes ist von Eteokles vertrieben und zieht mit Heeresmacht gegen die Stadt. Und ein neues Orakel ward den Thebanern über dich: im Leben und Tod bist du ihnen nötig, am Besitz deines Grabes hängt ihre Macht. Deshalb wird Kreon kommen, dich zu holen; nach deinem Tode wollen sie dich an Thebens Grenzen begraben.“ „Wußten das meine Söhne?“ „Ja.“ „Und verlangten nicht nach mir?“ „Nein.“ „Möchten sie den Lohn ernten für ihr unkindliches Verhalten. Meinen Beistand versag' ich, Segen werde ich Athen bringen.“

Chor: „Opfre nun den Eumeniden im Hain.“ Ödipus: „Ich kann nicht, doch die Götter nehmen Stellvertretung an.“ Ismene: „Ich will es.“ (Der Abgang Ismenes hat nur einen bühnentechnischen Zweck.)

Gliedernde Gesangspartie V. 510—548 zwischen Chor und Ödipus. Chor fragt zwecklos und taktlos Ödipus nach seinen Schicksalen aus.

Zweiter Auftritt V. 549—667. Die Vorigen. Theseus tritt auf.

„Mitleidsvoll sehe ich, wer du bist. Künde dein Begehren. Auch ich kenne das Elend der Fremde.“ „Gewähre mir ein Grab bei euch.“ „Das ist kleine Bitte.“ „Doch wird dir Theben darob gram werden.“ „Warum?“ „Sie fürchten ein Orakel, daß mein Grab bei euch später Athen den Sieg über Theben verbürgt.“ „Aber Theben ist uns befreundet.“ „Alles Menschliche ist wandelbar.“ „Mein Schutz ist dir gesichert, magst du hier bleiben, magst du mit mir gehen wollen.“ „Ich bleibe; ach, schütze mich!“ „Sei getrost, dich schirmt mein Name.“ — Theseus ab.

Erstes Standlied V. 668—719 zum Preise des Gaues Kolonos.

„Fremdling, du kamst zur Perle dieses Landes, zum weißschimmernden Kolonos, wo die Nachtigall schluchzt im grünen Talgrund, im stillen Blätterdickicht, wo Dionysos weilt mit den

Nymphen. Vom himmlischen Tau genährt sproßt schöntraubiger Narkissos und goldglänzender Krokos. Nicht versiegen des Kephissos Quellen, Tag um Tag durchrauscht er das Tal; ihn lieben der Musen Chöre und Aphrodite mit goldenem Zügel. Nicht in Asien, nicht im Dorierland kenn' ich einen Baum, wie er diesem Lande wächst, des Ölbaums silbern Gelaub, den niemand je zerstören wird, denn über ihm wacht Zeus' Auge und Athene. Und ein ander Geschenk nenne ich des Kronossohns Poseidon: das Roß, das Meer. Du liehest Kolonos den Stolz zuerst, das Roß zu zügeln. Und hoch springt, den Händen sich fügend, das Ruder, folgend den tanzenden Nereiden."

Zweite Szene V. 720—1043 in zwei Auftritten, welche durch eine vom fortlaufenden Dialog begleitete Gesangspartie des Protagonisten geschieden sind (V. 834—886).

Erster Auftritt V. 720—833. Personen: Ödipus, Antigone, dann Kreon gewaffnet mit Gefolge von links.

„Kreon naht, schützt uns, ihr Greise." „Sei ruhig." Kreon: „Edle Männer, fürchtet nichts; ich bin gesandt, den Mann zur Rückkehr nach Theben zu bewegen. Unglücklicher Ödipus, höre mich, Kadmos' Volk ruft dich, ich im Schmerz über dein Elend am meisten, da ich als Bettler dich sehe und dein Kind, jedes Räubers Beute. Birg dein Leid bei uns, sage Lebewohl dieser Stadt." „Frecher Heuchler, wagst du zum zweitenmal mich in Leid zu stürzen? Als ich aus dem Lande wollte, littest du es nicht; als es mir lieb geworden, zu Hause zu leben, stießest du mich hinaus. Nun, wo ich Freunde gefunden, willst du mich wieder fortschleppen. Nicht einmal nach Hause. Ich weiß, was ihr wollt. Doch nimmermehr! Euer Rachegeist, bleib' ich hier. Hinweg, du glattzüngiger Verräter!" In dem anschließenden Dialog tritt Kreons wahre Gesinnung hervor, Ödipus' Haß steigert sich. Kreon läßt trotz der drohenden Haltung des Chors Antigone durch Leute seines Gefolges wegschleppen. (Ismene ist schon vorher geraubt.) Kreon will fort, Chor stürmt auf die Bühne und hält ihn fest. Er macht sich los und legt Hand an Ödipus. Verfluchung Kreons. In erregter Szene Widerstand des Chors gegen Kreon; das Volk wird aufgerufen.

Zweiter Auftritt V. 887—1043. Personen: Ödipus und Kreon. Theseus mit Gefolge, von dem unterbrochenen Poseidonsopfer herbeieilend.

„Was ist?" „Raub und Gewalt." „Man jage den Räubern nach und bringe die Mädchen zurück. Du, Kreon, bist ein Friedensbrecher, unwert deiner Stadt." „Ich glaubte, ein frommes Volk nähme den Befleckten nicht auf. Ich vergalt Ödipus nur gleiches mit gleichem, er fluchte mir. Doch tue, was du willst." Ödipus: „Die Lüge in deinen Hals. Ich tat schuldlos, was ich tat. Du aber frevelst gegen ein gottesfürchtiges Land, das mich schützen wird." Theseus zu Kreon: „Geh voran, zeige, wo die Geraubten sind." — Kreon drohend ab, Theseus mit Begleitern folgt.

Zweites Standlied V. 1044—1095.

„Möcht' ich sein, wo sie kämpfen oder jagen mit verhängtem Zügel. Sie werden ereilt. Bald werd' ich wiedersehen die Dulderinnen. Gib Sieg, allwaltender Zeus und Athene, Sieg, Apollon und Artemis!"

Dritte Szene V. 1096—1210. Personen: Ödipus; es treten auf Antigone, Ismene (stumme Rolle) und Theseus.

Rührendes Wiedersehn. Ödipus: „Dank dir, Retter, und Segen über dich und dieses Land. Ach, daß dich der Befleckte nicht liebkosen kann!" (Es wird nicht erzählt, wie die Mädchen wiedergewonnen sind.) Theseus: „Ein Verwandter von dir sitzt am Altar Poseidons, er will dich sprechen." „Wer kann das sein?" „Er kommt von Argos." „Mein verruchter Sohn! Zwing mich nicht, ihn zu hören." „Bedenke die schützende Gottheit!" Antigone: „Gib nicht Raum dem Zorn. Höre ihn, es ist Vaterpflicht." „Es sei; aber niemand erzwinge etwas von mir durch Gewalt." — Theseus ab.

Drittes Standlied V. 1211—1248.

„Tor, wen zu leben verlangt über den Mittag! Dem Hochbetagten sind Schmerzen bereitet, und gleich ist allen des Hades Los. Nicht geboren ist das beste und dann: hinweg, wenn du sahest das Licht. Ist die Jugend dahin mit ihrem goldnen Unverstand, dann kommt des Lebens Schreckenskampf und zuletzt das trostlose Alter. So umbranden diesen Armen wie die Nordlandsküste des Unheils Wogen."

Vierte Szene V. 1249—1555 in zwei durch einen Zwischengesang geschiedenen Auftritten.

Erster Auftritt V. 1249—1446. Personen: Ödipus, Antigone, Ismene (stumme Rolle); es tritt auf Polyneikes in Tränen.

„Soll ich mein Elend eher beweinen oder den greisen, zerlumpten, hungernden Vater? Ach, ich schlage an meine Brust. Doch bei Zeus thront auch das Erbarmen. Stehe es auch bei dir, mein Vater! — Du schweigst. Ach, wende dich nicht ab! Bittet für mich, Schwestern!“ Antigone: „Sprich, Unglücklicher, vielleicht brichst du das Schweigen.“ Polyneikes: „Aus der Heimat hat mich, den älteren, Eteokles vertrieben, die Bürgerschaft beschwatzend. Nun führ' ich heran Argos' Macht. Wir alle bitten dich: entsag dem Zorn gegen mich und tritt auf unsere Seite, denn das Orakel sagt, daß der siegt, dem du hilfst. Hilf dir und mir, die beide das bittere Brot der Fremde essen.“ Ödipus: „Nur um Theseus willen spreche ich, doch es wird dich nicht erfreuen. Du hast mich vertrieben, zum Bettler gemacht; tot wär' ich, hätt' ich meine Töchter nicht. Drum höre: nicht wirst du Theben stürmen, fallen wirst du und der Bruder, ihr beide euch tötend. So hab' ich euch vorher verflucht, so verfluch' ich euch jetzt, beim Tartaros, bei Ares.“ Polyneikes: „Weh mir des Mißlingens, weh der Gefährten! Und schweigen muß ich. Doch ihr, Schwestern, wenn der Fluch über mich sich erfüllt, begrabt mich.“ Antigone: „Führe das Heer wieder nach Argos.“ „Das ist schimpflich. Ich gehe in den Tod. Lebt wohl.“ „Folge mir!“ „Ich darf nicht.“ — Polyneikes ab.

Zwischengesang V. 1447—1499. Die einzelnen Strophen sind unterbrochen durch je fünf Dialogtrimeter.

„Neues Unheil bringt uns der blinde Fremdling, wenn das Schicksal nicht eingreift.“ (Ein Donnerschlag.) Ödipus, welcher daraus die Gewißheit schöpft, daß das Orakel sich vollzieht (s. V. 94 f.): „Sendet zu Theseus. Zeus' Donner ruft mir zum Hades.“ (Wiederholter Blitz und Donner.) Chor: „Blitze vom Zeus! Angst ergreift mich. Wie wird es enden!“ Ödipus: „Das Ende ist da, das die Götter mir bestimmt.“ (Es donnert

wieder.) Chor: „Sei gnädig, Dämon, möchte des unheilvollen Mannes Anblick mir nicht Lohn bringen, unerwünschten! Zeus, ich rufe zu dir.“ Ödipus: „Kommt Theseus? Er empfahe den Dank für seine edle Tat an mir.“ Chor: „Komm, Herrscher.“

Zweiter Auftritt V. 1500—1555. Personen: Die Vorigen außer Polyneikes. Theseus.

„Was bedeuten die Donnerschläge? Kommen sie von Zeus?“ „Du kommst zu rechter Frist: des Lebens Schale sinkt, die Götter künden's durch den Donner mir.“ „Was soll ich tun?“ „Ich werde führen zu dem Ort, an dem ich sterben soll. Doch zeig ihn niemand, er gibt euch Schutz vor der Sparten feindlichem Heer. Und was ich sonst allein dir sage, das bewahre in deiner Brust, und jeder König geb' es seinem Erben weiter. Doch sag es nicht den Bürgern, daß nicht der Übermut sie fasse. Die Gottheit ruft, auf ohne Zögern, rühret mich nicht an. Ich führe euch. Leb wohl, du Licht, und Glück und Heil euch allen. Denkt des Toten auch!“ — Geht mit sicherem Schritt voran in den Hain, die anderen folgen.

Viertes Standlied V. 1556—1578.

„Gib ihm, Aidoneus, die letzte Ruh. Nach vielem Leid wird ihn erhöhen ein gerechter Gott. Ehrwürd'ge Göttinnen der Nacht, Kerberos, Thanatos, gebt ihm leichten Weg, der sich aufmacht zu der Toten Gefilden.“

Schlußszene V. 1579—1779 in zwei Auftritten.

Erster Auftritt V. 1579—1669. Personen: Bote aus dem Hain.

„Ödipus ist tot. Ein wunderbares Ende fand er. Als er zur Ehernen Schwelle[1] gekommen, stand er, wo Theseus' und Peirithoos' Eidesmal ist, und setzte sich, löste das schmutzige Gewand und rief um lauteres Wasser, badete und schmückte sich zum Sterben, wie es Brauch. Dann unterird'scher Donner, und die Jungfraun schauderten, und weinend umschlangen sie den Vater. Als er gehört den Donner, nahm er Abschied von

[1] Nach den Scholien so genannt, weil im Gau Kolonos Bergwerke waren. Also trat hier wohl das Erz zutage, wie der Ausdruck *γῆθεν ἐρριζωμένον* V. 1591 zeigt. An künstliche Erzstufen wird nicht zu denken sein.

den Kindern. Dann eines Gottes Stimme: „Ödipus, was zauderst du?" Als er den Götterruf gehört, empfahl er Theseus' Huld die Töchter, berührte sie zum letztenmal und hieß sie gehn. Wir alle schieden, Theseus blieb. Und plötzlich sahen wir den Greis nicht mehr. Der König betete. Nur er weiß, wie er starb, ob ihn ein Gott hinabgeleitete, ob freundlich sich die Erd' ihm aufgetan. Ein selig Ende!"

Zweiter Auftritt V. 1670—1779. Kommos. Antigone und Ismene weinend, erschüttert, dann Theseus.

Verzweifelte Totenklage der Geschwister in aufgeregten Rhythmen, vom Chor begleitet. Zuletzt, von V. 1751 an, in ruhigeren Anapästen Antigone und Theseus.

„Nun ist alles dahin uns Leidensvollen. Ist er geschieden? Selig, doch uns deckt Nacht. Wohin sollen wir? Wär' ich tot!" „Was Gott fügt, muß man tragen, drum bezwingt euch." „So gibt es eine Sehnsucht auch nach Leid! O Vater, hätt' ich dich! In fremder Erde schläft er, wie sein Wunsch, und ihn beweint mein tränenvolles Auge — ewig. Weh Zeus, wohin, wohin?" Theseus: „Endet die Klage, ihm ist wohl." „Wir flehn dich an, laß sehen uns des Vaters Grab." „Versagt ist's mir vom Seligen selbst beim Heile des Lands, es hörte der Schwurgott." „Dann laß uns ziehn in die Heimat fort, ob hemmen wir mögen den Brudermord." „Ich werde tun euch alles zulieb und ihm, der hinab in die Nacht ging." — Alle ab.

---

## Die Linie der Handlung.

1. Exposition. Gewißheit des Helden, mit der Ankunft am Eumenidenhain am Ziel seines Lebens zu stehen. Hier will er sterben. Entschluß, Theseus rufen zu lassen (Erregendes Moment). . . . . . . . . . . . . . . . V. 1—116.
2. Steigende Handlung in drei Stufen. . . V. 254—886.
   1. Ödipus' letzten Wunsch droht Theben zu vereiteln. Ankündigung der Gefahr. . . . . . . . . . V. 254—509.
   2. Den anfangs heftigen Widerstand der Koloniaten gegen Ödipus' Verweilen im Hain beseitigt Theseus zwar und sagt dem

Helden Schutz zu, läßt ihn aber angesichts der drohenden Gefahr allein. . . . . . . . . . . . V. 549—667.

3. Kreon beraubt Ödipus seiner Töchter und legt Hand an ihn selbst (Moment der höchsten Spannung). . V. 720—886.

3. Höhepunkt. Vereitelung des thebanischen Plans durch Theseus' Eingreifen. Rettung des Helden, die Erfüllung seines Wunsches ist gesichert. — Große Szene: in der Mitte Ödipus, das Objekt des Kampfes, zu beiden Seiten die Vertreter der Staaten Athen und Theben. . . . . . . . . . . . . V. 887—1043.

4. Sinkende Handlung in drei Stufen. . V. 1096—1555.
   1. Wiedervereinigung des Helden mit seinen Töchtern, ungern gegebene Erlaubnis zu Polyneikes' Erscheinen, wodurch eingeleitet wird. . . . . . . . . . . . V. 1096—1210.
   2. Ein letzter Versuch, Ödipus zur Änderung seines Entschlusses zu bewegen (Retardierende Szene). . . V. 1249—1446.
   3. Zeus' Donner verkündet, daß die Stunde gekommen ist. Abschied des Helden und Aufbruch zum ersehnten Tod. V. 1447—1555.

5. Ausgang in zwei Szenen:[1] . . . . . V. 1578—1779.
   1. episch: Bericht vom geheimnisvollen Ende des Helden im Hain. . . . . . . . . . . . . V. 1578—1669.
   2. lyrisch: Totenklage der Töchter. . . . V. 1670—1779.

---

Abendfrieden liegt über dieser Tragödie. Hat dem Dichter in einem Faustischen Alter erst das Sinnen über sein eigenes baldiges Ende die Feder zu ihrer Abfassung in die Hand gegeben, oder hat er die Idee dazu gefaßt, als ihn die Labdakidensage zu seinen größten Schöpfungen inspirierte? Beides ist möglich, sicher, daß er das Drama, vollendet nach seiner Absicht oder nicht, unter seinen Papieren behielt. Nach unserer Überzeugung kann es in seiner jetzigen Form nicht von ihm stammen.

Im Ödipus auf Kolonos dramatisiert Sophokles die junge Sage von Ödipus' Ende. In dem Tode, den ein Greis ersehnt und der ihn von einem qualvollen Dasein erlöst, liegt an sich nichts Dramatisches, auch wenn er unter so außerordentlichen Umständen

[1] Gebaut wie die Katastrophe der Antigone.

erfolgt wie hier. Damit zunächst Ödipus und mit ihm der Zuschauer die subjektive Gewißheit hat, daß der gewünschte Tod auch eintreten wird, greift Sophokles zu seinem gewohnten Orakelmotiv: daher das erste Orakel.[1] Damit ferner Bewegung in den Vorgang kommt, müssen die Greise von Kolonos dem Helden, welcher im Hain der Eumeniden zu ruhen wünscht, Widerstand leisten, muß der König des Landes geholt werden. Das reicht aber für eine dramatische Handlung, in deren Szenen wirkliches Leben pulsieren soll, noch nicht aus. Einem Unglücklichen, welcher die Dornenkrone eines unverschuldeten Leidens trägt, wird der fromme König des frommen Athen die Aufnahme nicht versagen, zumal diese der Ratschluß der Gottheit bestimmt hat. Dazu bringt — ein zweites Motiv des Dichters für die Aufnahme seines Helden — Ödipus dem Lande, in dessen Erde er ruhen wird, dauernden Segen. Also muß ein anderer, starker Wille eingreifen, der sich der Erfüllung jenes letzten Wunsches entgegenstemmt. Dieser fremde Wille wird in Bewegung gesetzt durch das zweite Orakel. Theben muß die Gewalt über Ödipus' Grab haben, wenn ihm aus dem Groll des Toten kein Unheil erwachsen soll. Erst durch dieses Mittel wird eine dramatische Handlung geschaffen, welche den notwendigen Forderungen entspricht, und aus ihr ergeben sich die notwendigen Charaktere: der Held und, da er als hilfloser Blinder nicht ohne Begleitung sein kann, Antigone, diese Inkarnation der opfervollen Liebe, der Chor der Greise von Kolonos als Vertreter des Demos, in welchem die Handlung spielt, Theseus, der König des Landes, in welchem der Held Schutz sucht, und Kreon, der Vertreter Thebens. Mehr Personen bedarf es für die Handlung nicht, wie sie verläuft.

Wir finden aber außer den Aufgezählten noch, abgesehen von dem Koloniaten des Prologs, welchen das Personenverzeichnis fälschlich „Fremder" nennt, Ismene und Polyneikes. Mit ihnen wird ein neues Element in die Handlung getragen. Nicht etwa, als ob ihr Auftreten, ihre Worte und Absichten den Verlauf der Handlung mit Notwendigkeit bedingten oder beeinflußten. Die Rolle Ismenens gebraucht der Dichter, um Ödipus über die letzten Vorgänge in Theben zu unterrichten und die bevorstehende Ankunft

---

[1] Dies hat freilich auch Euripides, s. Phoin. 1703 ff.

Kreons zu melden. Dazu bedarf es aber der Tochter des Helden nicht, ein Bote hätte für diesen Zweck ausgereicht. Polyneikes ferner, der Sohn, erscheint erst in der Peripetie. Schon aus inneren Gründen kann er den Entschluß des Vaters nicht wenden, er hält ihn nur kurze Zeit auf. Warum hat nun der Dichter Tochter und Sohn in das Drama eingeführt? — Er erweitert durch die Szenen, in welchen sie auftreten, die Handlung zu einem Rückblick und Ausblick auf die Geschicke des Labdakidenhauses. Außer der toten Jokaste und dem unabkömmlichen Eteokles sind alle Häupter des unseligen Geschlechts versammelt; wir sehen alle diese großen Menschen, bei deren Anblick der Menschheit ganzer Jammer uns anfaßt, und der Dichter läßt diese ganze tragische Geschichte von Fluch, Verhängnis, Schuld, Greueln, unverdientem und verdientem Leid noch einmal an den Hörern vorüberziehen von einem Punkte aus, wo wir den Hauptträger alles Unglücks einem friedvollen, seligen Ende, die schuldigen Söhne ihrem verdienten Untergang entgegengehen sehen.

Daß durch diese Erweiterung das Ganze an dramatischer Kraft und an Klarheit gewonnen habe, wird man freilich schwerlich behaupten können, und damit kommen wir zu den Anstößen und Schwierigkeiten, welche uns in dieser Tragödie auf Schritt und Tritt begegnen und deren Aufdeckung und Beseitigung schon viele Federn in Bewegung gesetzt hat, ohne daß bisher eine überzeugende oder auch nur befriedigende Lösung aller auftauchenden Fragen gelungen wäre.

Das geringste Bedenken macht noch der Gegensatz der Schwestern in ihrem Äußern: Antigone barfuß und barhaupt, dürftig gekleidet, Ismene mit Diener und Maultier und in passender Reisetoilette, wo man dann doch meinen sollte, daß Ismene bei gleicher Gesinnung wie Antigone von Theben aus besser für Vater und Schwester sorgen könnte. Doch was vermöchte das schwache Mädchen viel für sie zu tun? Ödipus hebt doch V. 353 ff. die Liebe und Treue Ismenens hervor, und ist es ausgeschlossen, daß sie bei den früheren Begegnungen ihnen nicht nach Kräften geholfen hat? Auch kann man nicht sagen, daß sie jetzt mit fürstlichem Prunk auftritt: sie hat gerade nur, was sie für die weite Reise braucht. Wir nehmen an der Ismene- und besonders an der Polyneikesszene

zunächst Anstoß, weil sie in ihrer Entwicklung einen dunkeln Schatten auf den Charakter des Helden werfen. Rohde sagt in seiner Psyche S. 536 Anm. 1 zwar mit krasser Übertreibung, aber doch richtigem Blick: „Man braucht nur unbefangen das Stück zu lesen, um zu sehen, daß dieser wilde, zornige, mitleidlose, den Söhnen greulich fluchende, der Vaterstadt Unglück rachgierig vorausgenießende Greis nichts hat von dem ‚tiefen Gottesfrieden', der ‚Verklärung des frommen Dulders', welche die herkömmliche Literarexegese zumeist bei ihm wahrnehmen möchte." In der Erklärung dieser erbarmungslosen, bis zu grausamem Hohn (V. 1396) gehenden Handlungsweise des Helden weichen wir freilich ab (vgl. Ödipus im Kapitel Charaktere).

Noch bedenklicher ist ein sachlicher Widerspruch, der durch beide Szenen in Vorfabel und Fabel hineingetragen oder doch wenigstens verstärkt wird. Nach der Vorfabel hat Kreon die Herrschaft gehabt, und während derselben hat er oder, was dasselbe besagen will, die Stadt Ödipus vertrieben (V. 440 u. 770); die Söhne haben dieser Roheit gleichgültig zugesehen. Das macht ihnen der Vater V. 427 ff. zum Vorwurf. In der Polyneikesszene dagegen sagt er zweimal, V. 1356 u. 1363, daß Polyneikes ihn aus dem Lande gestoßen hat, wie er das Theseus gegenüber (V. 599 f.) von beiden Söhnen behauptet. Nun wird man diesen Widerspruch zu heben suchen, indem man sagt, Ödipus übertreibe nur im Zorn, oder er setze ihr gleichgültiges Zusehen, wo sie doch die Kraft gehabt hätten, die Vertreibung zu verhindern, der Vertreibung gleich. Aber zwischen passivem Zusehen und aktivem Handeln liegt doch ein starker Unterschied. Ebenso entsteht mindestens eine Unklarheit, wenn man die Verse 851 und 1355 miteinander vergleicht. Dort bezeichnet sich (in der Gegenwart) Kreon ausdrücklich als Herrscher, hier nennt Ödipus den Eteokles Inhaber von Zepter und Thron. Letzteres entspricht der Wahrheit, und man kann den Widerspruch nur damit erklären, daß Kreon dort sich als bevollmächtigten Vertreter Thebens übertreibend so bezeichnet oder auch mit bewußter Absicht lügt. Eine Unklarheit bleibt aber bestehen.

Nun wollen wir damit nicht etwa die Unechtheit beider Szenen behaupten, denn sie tragen nach Sprache und Charakterentwicklung

unverkennbar den Stempel Sophokleischen Geistes. Wer anders könnte Verse schreiben wie die, in welchen Polyneikes das Elend von Vater und Schwester malt (V. 1254 ff.), wer anders die reuige Zerknirschung des Sünders und die grenzenlose Liebe des Weibes so typisch darstellen wie unser Dichter?

Kann man nun die eben entwickelten Bedenken zur Not erklären, so versagt jedes Mittel vor dem Widerspruch, welcher zwischen der notwendig vorauszusetzenden Stellung Athens zu Theben und dem im Stück dargestellten Verhältnis beider Städte klafft. Die Gabe, welche Ödipus Athen mit seinem Grabe bringt, setzt eine zukünftige Feindschaft zwischen beiden Staaten voraus, wie sie auch in historischen Zeiten bestanden hat. Sophokles kannte bis zu seiner Todesstunde Theben und den Böoter nur als den erbittertsten, tückischsten Feind seiner Vaterstadt. Daß er, der den Schluß des peloponnesischen Krieges nicht erlebt hat, einen andern als feindlichen Zustand hätte zugrunde legen können, ist undenkbar. Und dabei herrscht die schönste Eintracht zwischen beiden Staaten! Ja, dem frechen Landfriedensbruch Kreons gegenüber — er erinnert an den Überfall von Platää — vermag Theseus, wenn er sein Gelingen auch vereitelt, doch eine Rede zu halten, deren larmoyantes Pathos, deren widerwärtige Lobhudelei nur von ihrer entsetzlichen Weitschweifigkeit überboten wird (V. 897 ff.). Solche ermüdend langen Reden weist das Drama auch sonst auf. So gleich die folgende des Ödipus. Was er in 53 Versen sagt, würden auch 20 tun, um so mehr, als er den Beweis seiner Unschuld, welcher ihren Hauptinhalt bildet, bereits früher dem Chor gegenüber angetreten hat (V. 258 ff.). Die breite Ausführung aller Szenen charakterisiert überhaupt das ganze Stück und erklärt auch seine übermäßige Länge: es geht um etwa dreihundert Verse über das Normalmaß hinaus. Der Prolog wird unnötig durch den Koloniaten verlängert, denn er ist nichts anderes als ein Vorläufer des Chors, hat auch nichts anderes zu sagen als dieser. Die Parodos erstreckt sich, ähnlich wie in der Elektra, auf etwa anderthalbhundert Verse. Das sonst geschlossene Einzugslied löst sich hier in eine kunstvolle Gesangszene auf, deren Partner, die Choreuten auf der einen, die Schauspieler auf der anderen Seite, ein virtuoses Musikstück aufführen. Daß musikalischer Effekt der Hauptzweck dieser kommatischen Parodos

ist, beweisen die künstlichen Rhythmen, der Gesang zweier Schauspieler statt eines und die symmetrische Verteilung der Chorantworten auf die einzelnen Choreuten. Die Einübung des Ensembles zu einheitlicher, voller Wirkung muß erhebliche Schwierigkeiten bereitet haben. Das Haschen nach ungewöhnlichen Effekten nimmt man auch in dem folgenden lyrischen Zwischenstück wahr (S. 510 ff.). Es würde den modernen Leser zu einem bedauerlichen Schluß auf das ästhetische und sittliche Gefühl des antiken Publikums zwingen, wenn man annehmen müßte, daß es in diesem Falle auf die Textunterlage viel gehört hätte. Denn dieses Herausquälen der grauenhaften Schicksale des Unglücklichen, die doch allen bekannt sind, berührt geradezu widerwärtig. Die Aufmerksamkeit muß auf den musikalischen Vortrag gerichtet gewesen sein. Dagegen hat die sonst unerhörte Zerreißung der beiden korrespondierenden lyrischen Trimeter V. 539 u. 546 in vier Stücke bereits einen Vorgänger in dem Dialogvers 753 des Philoktet, wodurch der Dichter seine bekannte Erfindung, bei erregtem Gespräch die Trimeter unter zwei Personen zu verteilen (*ἀντιλαβαί*), noch überbietet. Die in der Parodos durch musikalische Zwecke erklärte Länge wiederholt sich sodann ganz unmotiviert in der dem soeben behandelten Zwischensatz vorhergehenden Szene. Nach der völlig ausreichenden Begründung durch den Helden, weshalb er im Hain der Eumeniden zu ruhen wünscht, fordert der Chor ihn auf, sich durch eine Opferhandlung zu entsühnen, was nach allem Vorhergegangenen zwecklos und überflüssig ist. Die Zeremonie wird dann ausführlich beschrieben und schließlich — Ismene abgeschickt, um in Stellvertretung für Ödipus die feierliche Handlung hinter der Szene vorzunehmen. Offenbar ist ihre Entfernung von der Bühne der ganze Zweck des Vorgangs, denn der Schauspieler, welcher ihre Rolle hat, muß für den sogleich auftretenden Theseus frei werden. Dazu aber werden nicht weniger als achtundvierzig Verse vergeudet. In ähnlicher Breite sind auch die übrigen Szenen angelegt. Offenbart sich darin die garrula senectus? Bei einem Sophokles, der mit fünfundachtzig Jahren den Philoktet dichten konnte, vermögen wir dies nicht anzunehmen. Übrigens verraten auch die zahlreichen Stellen, welche demokratische Einrichtungen auf die heroische Königszeit übertragen, eine fremde Hand.

Das letzte Rätsel, welches uns das Drama aufgibt, ist die Verteilung der vorhandenen Rollen unter die drei Schauspieler. Daß in drei Szenen, V. 1096 ff., 1249 ff. u. 1500 ff., vier handelnde Personen zugleich auf der Bühne tätig sind, macht allerdings keine Schwierigkeit. Denn die Regel des attischen Dramas, welche Horaz (De arte poet. 192) in die klassischen Worte faßt, ne quarta loqui persona laboret, wird auch hier nicht übertreten, da Ismene jedesmal stumm bleibt. Aber in der Gestalt, in der das Stück uns vorliegt, ist es unmöglich, alle Rollen einheitlich, d. h. so zu besetzen, daß jeder Schauspieler die Person, welche er zu spielen hat, auch ganz übernehmen kann. Man mag kombinieren, soviel man will, eine der wichtigsten Rollen, Theseus, muß, drei Schauspieler vorausgesetzt, auf diese der Reihe nach verteilt werden. Eine derartige Modulationsfähigkeit der Stimme vorauszusetzen, daß die Tonlage dieser Rolle auch nur annähernd von eventuell drei verschiedenen Organen getroffen werden könnte, hieße die Kunst auch des größten Talents überschätzen. Und in welch homerisches Gelächter wäre das kunstsinnige attische Publikum ausgebrochen, wenn es seinen angebeteten König-Heros bald im Tenor, bald im Bariton oder im Baß hätte sprechen hören! Darauf hat schon Lachmann aufmerksam gemacht. Diese Undenkbarkeit zu vermeiden gestattet nur die Annahme eines Aushilfsschauspielers, zu der wir sonst in keinem der erhaltenen Dramen unseres Dichters gezwungen sind. Wie sich die Rollen dann verteilen ließen, ist müßig darzulegen, da sich der Kombination verschiedene Möglichkeiten bieten.

Bei diesem Wust von Bedenken, Schwierigkeiten, Zweifeln und Widersprüchen erscheint es ausgeschlossen, daß die Fassung, in welcher wir die Tragödie jetzt lesen, von dem Dichter stammt. Wir wissen nur, daß Sophokles sie nicht aufgeführt hat und daß sie frühestens sein gleichnamiger Enkel im Jahre 401, also vier Jahre nach des Dichters Tode, auf die Bretter brachte. Außerdem berichtet die erste Hypothesis, daß er das Drama in hohem Alter schrieb als eine Dank- und Liebesgabe nicht nur für das weitere Vaterland, sondern auch für seine engere Heimat, den Gau Kolonos.

Ein Rückschluß auf die originale Form, der auch nur einige Sicherheit böte, ist völlig unmöglich. Wenn der Enkel, wie

anzunehmen, die Tragödie überarbeitet hat, aber nur mit Rücksicht auf die Verschiebung des politischen Verhältnisses zwischen Athen und Theben, welche nach Sophokles' Tod mit dem Beginn der auf Hellas lastenden spartanischen Hegemonie eintrat, so bleibt es wunderbar, daß man dann nicht die vom Enkel vorgenommenen Veränderungen erkennen und ausscheiden kann, was tatsächlich unmöglich ist. Er muß radikale Arbeit gemacht haben, und zwar sehr geschickte. Aber was hat er vorgefunden? Ein vollendetes Drama? Oder nur einen Entwurf mit einzelnen je nach Stimmung und Drang ausgearbeiteten Partien, wie z. B. die herrlichen Chorlieder eins und drei? Oder zwei Entwürfe, den einen mit einfacher, den anderen mit erweiterter Handlung? Das sind Fragen, die wir nicht beantworten können, die aber wohl verdienen aufgeworfen zu werden, weil sie den Weg zeigen, der möglicherweise zu einer Erklärung der vielen Rätsel führt.

Doch wollen wir uns den Genuß des Werkes darum nicht verkümmern lassen. Denn wenn auch eine ruhige Betrachtung nicht alles bewundern kann, was unter Sophokles' Flagge segelt, so bleiben Schönheiten genug, an denen sich unser Herz erfreut. Sie liegen nicht in einer spannenden, kunstvollen Handlung, auch weniger in den Charakteren. Antigones Bild allerdings strahlt in reinstem Glanze. Der Dichter hat es befreit von den Flecken der Härte und trotzigen Leidenschaft, welche die Handlung der Tragödie Antigone erforderte. Im Ödipus auf Kolonos ist sie nur Liebe, nur hingebende Aufopferung, ein Idealbild holdester Weiblichkeit. Man sieht, wie der Dichter es sich aus der Seele herausgeschrieben hat. Doch sie ist ja nur eine Nebengestalt. Die drei Träger der Handlung dagegen lassen eine ungetrübte Freude an ihrem Wesen nicht aufkommen. Den Charakter des Helden entstellt die erbarmungslose Härte gegen seine Söhne, Kreon ist ein feiger Heuchler, der Hinterlist mit roher Gewalttätigkeit paart, Theseus zwar ein idealer Herrscher, aber sein Bild zu blaß, zu schattenhaft. Polyneikes endlich wäre eine sympathische Erscheinung, wenn wir sicher sein könnten, daß seine Reue vorhielte, und wenn ihn nicht Selbstsucht zum Vater triebe.

Aber was der Dichtung ihren eigenartigen Reiz gibt, das ist die Schilderung eines seligen Endes nach tiefer Qual durch die

Gnade der Götter, das ist die Verbindung echter Frömmigkeit und inniger Heimatsliebe, welche die schönsten Teile der Tragödie durchdringt.

„Die Götter, die dich schlugen, sie erhöhn dich jetzt",
sagt Ismene V. 394 zum Vater. Unschuldig gelitten auf Erden, doch durch das gnadenvolle Walten der Götter eingehend zu den Gefilden der Seligen und ein segenspendender Heros kommenden Geschlechtern. Und der das dichtete, war selbst ein müder Greis, welcher der letzten Stunde harrte. Ihm hatten die Götter im Gegensatz zu Ödipus ein Glückslos geschenkt, wie es nur wenigen beschieden ist. Und dennoch, auch er ersehnt das Ende, er beklagt durch den Mund des Chors die Last und das Leiden des Alters, ja er, der Gesegnetsten einer, welche auf dieser Erde gewandelt sind, spricht mit Theognis die melancholische und doch so tiefe Wahrheit aus, welche der gefangene Silen dem König Midas lehrte: nicht geboren zu werden ist das Beste. Aber auch im höchsten Alter schwellt ihm noch der Stolz auf sein herrliches Athen das Herz, und die Liebe zu seinem Heimatsgau begeistert ihn zu dem köstlichen Sang von Kolonos. Der antike Mensch steht ja der Natur viel objektiver gegenüber als unser sentimentales Geschlecht; diese Schilderung aber mutet fast modern an. Man wird nicht müde, die wundervollen Strophen immer wieder von neuem zu lesen, und begreift die Glut der Verse, wenn man sich erinnert, daß das Kephissostal von Kolonos die lieblichste Oase in der Felsendürre des steinigen Attika war. Üppige Vegetation, schöner Baumwuchs, ein nie versiegender Bach mit klarem Wasser gaben diesem stillen Erdenwinkel im kleinen Maßstabe den Charakter des Landschaftsbildes vom Tempetal und Olympia, welche dem Griechen die Paradiese seines Landes waren.[1]

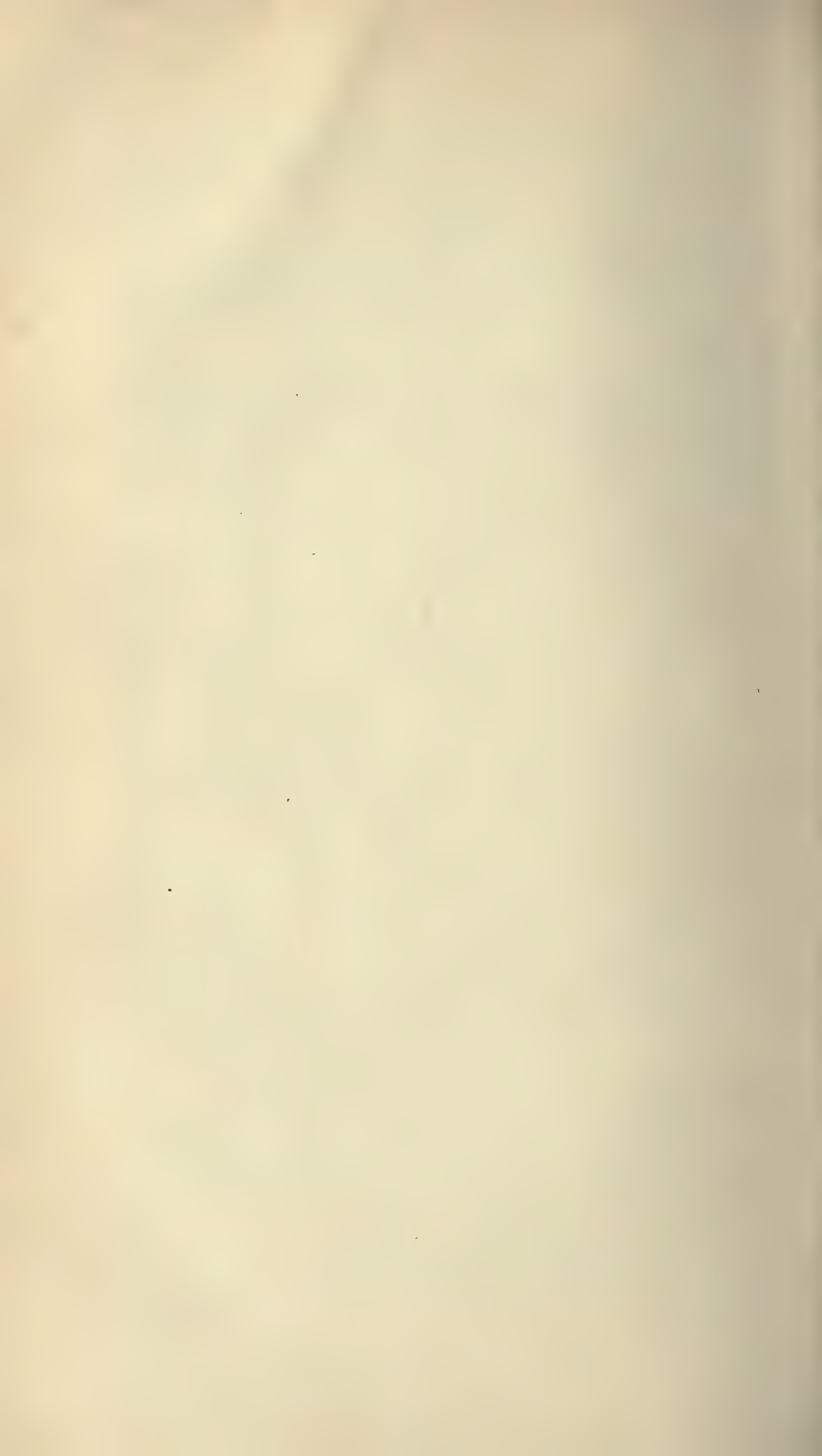
Den Kontrast zu dem schimmernden Glanz, den er über diese Strophen ausgießt, gibt der Meister der Botenberichte in der Erzählung von Ödipus' Entrückung. Eine unheimliche Stelle des geheimnisvollen Hains. Sie soll uns an die Stätte erinnern, wo Ödipus einst unwissend den Vater erschlug (V. 1592); ein Eingang

[1] Vgl. die landschaftliche Schilderung von Olympia in Baumeisters Denkmälern S. 1056.

zur Unterwelt. Unterirdischer Donner, eine dumpfe Stimme, welche dem Greise ruft. Alle Schauer vor den unsichtbaren Mächten der Tiefe fassen uns, wenn wir Theseus sehen, wie er die Hände vor das Antlitz schlägt, als der Schlund des Hades sich auftut und Ödipus verschlingt. Und bei allem Grauen doch das Bewußtsein, daß ein Mensch zu seinem Frieden eingeht. Wahrlich, auch hier sind Götter!

So schenkt uns dieses Drama eine Fülle von Schönheit und Erbauung, wenn wir seine Blätter aufschlagen, und über ihm liegt der Glanz der Abendsonne, welche seine Gestalten verklärt und vergoldet.





## Aus dem troisch-argivischen Sagenkreis:

Elektra.
Ajas.
Philoktet.

# Elektra.

## Die Sage und ihre Wandlung.

Geheimnisvoll steigt die Sage aus der dichtenden Volksseele empor, ihre Gebilde leben unter den Volksgenossen, doch selten unverändert. Alte Motive verblassen, neue tauchen auf, alte Gestalten treten zurück, neue hervor. Solange poetische Kraft im Volke lebendig ist, webt sie an dem Stoffe, besonders wenn er den Menschen lieb ist und tief in den Herzen wurzelt. Kaum eine hellenische Sage hat so interessante und radikale Veränderungen erfahren wie die vom Hause der Atriden, sicher hat keine gleich tiefe Wirkung auf die Folgezeit ausgeübt. Noch jetzt ein lockendes Problem, an dem sich Dichter versuchen, gehört sie zum Wissensbestand jedes Gebildeten und zeugt damit von der unvergleichlichen Lebenskraft des griechischen Geistes.

Die Ilias spiegelt die älteste Vorstellung von dem hochberühmten Atridenhause wider, bis zu der unsere Kenntnis mit Sicherheit vordringen kann. Agamemnon ist ein weitherrschender König, der über viele Inseln und ganz Argos, d. h. den Peloponnesos gebietet (Il. II 100 ff.). Kein Fürst kann sich eines Zepters rühmen wie er. Hephaistos schenkte es dem Kroniden, dieser Hermes. Von dem empfing es der Ahnherr des Geschlechtes Pelops, von Pelops ist es gewandert durch die Hände des Atreus und Thyestes bis in die der jetzigen Besitzer. Nichts deutet in der Ilias auf eine Einwanderung aus Asien; dies ist vielmehr spätere Erdichtung. Was aber noch wichtiger: der Übergang des Zepters von Atreus auf Thyestes und von diesem auf Agamemnon zeigt Ruhe und Frieden in diesem Hause, von Familiengreueln weiß

die Ilias nichts. Agamemnons Gemahlin wird nur einmal beiläufig im Vergleich zu Chryseis von dem Gatten selbst erwähnt. Agamemnon und Klytaimestra haben vier Kinder: den spätgeborenen Orestes und die drei Töchter Chrysothemis, Laodike und Iphianassa. Weder Iphigeneia noch Elektra kennt Homer, also ist ihm auch die Opferung Iphigeneias unbekannt. Es fehlt daher hier auch jeder Grund zu einem Konflikt beider Gatten.

In der beträchtlich jüngeren Odyssee entwickelt und verändert sich die Sage. Der tückesinnende, feige Aigisthos, der Sohn des Thyestes und Vetter Agamemnons, ist im Winkel von Argos daheim geblieben, während die anderen Helden auszogen gen Troja. Während ihrer Abwesenheit hat er sich dem Weibe Agamemnons genähert und ihr Herz zu betören versucht. Lange widerstand sie, denn sie hatte ein gutes Herz. Doch endlich, nachdem er den Hüter, den Agamemnon ihr gesetzt, beseitigt hat, verstrickte sie die Moira, so daß sie dem Verführer erlag und ihm nun willig in sein Haus folgte. Einen Späher stellt er aus, der ihm die Heimkehr Agamemnons meldet. Er lädt den Helden zum Mahle, es sind aber schon zwanzig Männer versteckt zum Überfall. Beim Mahle wird Agamemnon samt seinen Getreuen von ihnen ermordet, er fällt „wie der Stier an der Krippe“. Nun herrscht Aigisthos sieben Jahre unangefochten über Argos, bis Orestes, der inzwischen erwachsen ist, im achten Jahre zurückkehrt und den Mörder seines Vaters erschlägt. Als er ihn getötet, rüstet er ein Leichenmahl für die schreckliche Mutter und den feigen Aigisthos. Und Orestes gewinnt Ruhm bei allen Menschen, weil er den Mörder des Vaters getötet. Athene billigt ausdrücklich die Tat und stellt Orestes als Muster für Telemach auf (Od. IV 512 ff. III 235 ff. 255 ff. III 303 ff. I 35 f. I 298 ff.). Obgleich einige Stellen besagen, daß Agamemnon auch durch die Tücke seines Weibes fällt, so ist doch der wirkliche Mörder nur Aigisthos; die Hauptstelle IV 512 ff. weiß überhaupt von einer Anwesenheit Klytaimestras am Orte der Tat nichts. Klytaimestra ist nur Mitwisserin. So weit die Hauptberichte, die des Menelaos (Buch III) und des Nestor (Buch IV).

Daraus geht also mit Sicherheit hervor, daß in der alten Form der Sage Aigisthos allein, allerdings unter dem Mitwissen

Klytaimestras, der Mörder ist, daß diesen Orestes als Rächer seines Vaters tötet und dafür Billigung bei Göttern und Ruhm bei den Menschen erntet. Klytaimestra hat mit der Tat nichts zu tun, der Dichter entschuldigt ihr Verhalten, so gut er kann: sie ist ursprünglich ein braves Weib und erliegt nur der Moira. Ausgeschlossen ist selbstverständlich ihre Ermordung durch den Sohn; denn auch III 307 ff. besagt ausdrücklich, daß Orestes nur den Aigisthos getötet und dann das Leichenmahl für ihn und die Mutter gerüstet hat. Daraus folgt freilich, daß auch Klytaimestra den Tod gefunden hat, aber wir können und dürfen nur schließen: durch eigne Hand.

Anders steht es schon um die Stelle der Nekyia (XI 405 ff.), wo der Schatten des Atriden von seinem Ende erzählt. Auch hier allerdings findet der Mord beim Mahle im Hause des Aigisthos statt, und auch hier ist Klytaimestra nicht die Mörderin des Gatten. Aber sie tritt doch schon bedeutsam in den Vordergrund. Um den Mischkrug und die beladenen Tische liegen tödlich getroffen die Überfallenen, der Boden schwimmt im Blut, Agamemnon hat das Schwert in der Brust. Gellend schlägt der Schrei Kassandras (s. Äschylus' Agamemnon) an sein Ohr, sie flüchtet zu ihm, doch Klytaimestra tötet sie in seinen Armen, und dem Sterbenden, der die Hände zur Abwehr ausgestreckt hat, sinken sie zur Erde. Sie aber wendet sich ab, und der Schatten klagt, daß sie ihm nicht einmal, als die Seele in den Hades ging, die Augen zugedrückt und den Mund geschlossen hat. Auch den Anblick des kleinen Orestes hat sie ihm vorenthalten.

In dieser Stelle steht also Klytaimestra durchaus im Vordergrund, auch ein Eifersuchtsmotiv ist aufgetaucht, von dem die Telemachie nichts weiß. Mit hoher Wahrscheinlichkeit spricht v. Wilamowitz (Hom. Untersuchungen S. 156) aus, daß der Verfasser der späten Nekyia um die Fassung, welche ein unten nachzuweisender Einfluß der Atridensage gegeben hat, gewußt haben muß — ist doch die endgültige Redaktion der Odyssee in der Form, wie wir sie lesen, erst in das sechste Jahrhundert zu setzen. Von der Rolle, welche Klytaimestra hier spielt, war es allerdings bis zum Gattenmord nur ein kleiner Schritt. In der zweiten Nekyia stellt der Schatten Agamemnons seine Gemahlin auch in bewußten

Kontrast zu der des Odysseus: Klytaimestra ist ein Gegenbild Penelopes (XXIV 192 ff.).

Bekanntlich ist es das Jahr 458, welches darüber entschied, in welcher Fassung die Atridensage bis zur Gegenwart fortleben sollte. In diesem Jahre brachte nämlich Äschylus die gewaltige Orestie, die einzige seiner Trilogien, welche uns ein gütiges Schicksal erhalten hat, zur Aufführung. Das athenische Volk sah zum erstenmal die düsteren Gestalten jenes Hauses auf den Brettern an sich vorüberwandeln, sah eine Idee sich entwickeln, welche Homer nicht kannte, und neue oder veränderte Charaktere. Es ist die Idee der Blutrache, welche an einem fluchbeladenen alten Geschlecht dargestellt wird. Trotz aller seiner Genialität ist es nicht Äschylus, welcher diese Idee konzipiert und die ganze Sage so total umgestaltet hat, wie wir es hier sehen. Hieran hat vielmehr eine ganze Zeit und mehr als ein Dichter gearbeitet.

Und gerade an dieser Stelle zwischen Homer und der ersten Hälfte des fünften Jahrhunderts klafft eine Lücke, welche wir auf das schmerzlichste empfinden müssen. An Material zur Ausfüllung dieser Kluft sind nur wenige literarische Fetzen und einige kümmerliche Denkmäler vorhanden. Doch ist die Forschung unablässig und zum Teil mit glänzendem Erfolg bemüht gewesen, das Dunkel zu durchdringen. Vor allem verdanken wir neues Licht den scharfsinnigen Kombinationen Roberts in dem klassischen fünften Kapitel seiner Schrift „Bild und Lied“, denen sich v. Wilamowitz' Arbeiten ergänzend anschließen. Völlige Klarheit zu schaffen wird freilich der Wissenschaft schwerlich vergönnt sein, wenn uns nicht noch ungeahnte Funde beschert werden.

Vorläufig sind wir im wesentlichen auf folgende Reste angewiesen: einige dürftige Notizen aus dem Inhalt der kyklischen Gedichte, ein paar spärliche Fragmente aus Hesiod und Stesichoros, eine kurze Erzählung Pindars und einige figürliche Darstellungen. Dazu kommen Motive aus Äschylus und Euripides, welche diese Dichter ihren Vorlagen entlehnt haben müssen. Sichere Schlüsse lassen sich auch aus dem Gang der geschichtlichen Entwicklung ziehen.

Jene reiche Kultur des vorgeschichtlichen Griechenlands, von der die Homerischen Gedichte ein poetisches Abbild sind und deren gewaltige Trümmer teils die Zeiten sichtbar überdauert haben,

teils von dem Spaten Schliemanns wieder ans Licht gefördert sind, haben um das Jahr 1000 die dorischen Eroberer zerstört. Sie gründen neue Staaten und zwingen mit harter Hand die achäische Bevölkerung, soweit sie nicht erschlagen oder geflüchtet ist, unter ihr Joch. Den Ruhm jener alten Fürstengeschlechter ebenfalls mit dem Schwerte zu vertilgen gelingt ihnen jedoch nicht. Und doch mußte es für sie wichtig sein, auch die Sagen auszulöschen, welche im Peloponnes jene Gestalten verherrlichten, oder, wo dies unmöglich war, wie bei den Atriden, sie so umzuformen, daß ein Makel auf sie fiel. Auch dazu hatte ihnen ein Gott die Kraft gegeben: waren sie auch roh, sie waren doch Griechen, also poetisch begabt. Diese dorische Tendenz macht sich fortan bemerklich; Herakles wird gehoben, die achäischen Geschlechter herunter gedrückt. Jetzt wird Pelops zum Einwanderer, jetzt dringt Frevel auf Frevel gräßlichster Art in das Haus der Pelopiden.

An der Weiterbildung der Sage von Agamemnon und seinem Hause arbeiten daneben auch die ionischen Epiker. In den Kyprien erscheint zum erstenmal die Gestalt einer neuen Tochter Agamemnons, der Iphigeneia, welche den Zwecken der Gesamtheit geopfert wird und deren Tod ein Motiv für den Haß Klytaimestras gegen ihren Gemahl schafft. Iphigeneia ist ursprünglich eine Göttin. Ebenso entstand, gesondert von den Nostoi, wie v. Wilamowitz nachgewiesen hat (Hom. Unters. S. 156 f.), ein Lied von der Heimkehr der Atriden, von dem wir aber nur anderthalb Hexameter kennen. Aus einer weiteren trocknen Notiz des Proklos geht jedoch hervor, daß hier zuerst Pylades auftritt, in dessen Begleitung Orestes die Rache vollzieht.

Dorischem Einfluß wieder ist entsprungen ein Fragment des Hesiod, welches erzählt, daß der Zorn Aphrodites die Töchter des Tyndareos zu Ehebrecherinnen machte. Diese Erfindung verwertet derjenige dorische Dichter, welcher nachweislich einen tiefgreifenden Einfluß auf die Mythopoiie überhaupt ausgeübt hat: Stesichoros von Himera. Es ist allerdings nicht anzunehmen, daß er der erste dorische Dichter war, welcher den Stoff Klytaimestra-Orest in dem radikalen Sinne umformte, wie wir ihn bei Äschylus kennen lernen. Er lebte weit vom Mutterlande im fernen Westen, auf Sizilien, an der Grenze hellenischer Kultur, in einer dorischen Stadt, wo

das Epos wenig bekannt war, und sah sich auf schriftliche Vorlagen angewiesen. Daß er solche benutzte, beweist jenes Hesiodische Fragment. Er, dessen Blüte in die zweite Hälfte des siebten Jahrhunderts fällt, verarbeitete den Reichtum der epischen Sagen in großartigen Chorliedern. Diese gewannen Eingang in die Schulen, wurden viel gelesen und gesungen, und so verbreiteten sich seine Dichtungen unter dem Volke, nicht bloß in Sizilien unter Dorern, sondern auch im Mutterlande. Welchen Einfluß jener kühne Neuerer gehabt hat, beweist zunächst für Sizilien das Relief auf einer Metope des jüngsten Tempels in Selinus, welches den Aktaion mit Hirschfell um die Schultern und Hirschkopf auf dem Hinterhaupt darstellt. Aktaion ist ursprünglich in einen Hirsch verwandelt, jene rationalistische Umdichtung ist das Werk des Stesichoros. Jedoch nicht bloß in Sizilien, selbst in dem ionischen Athen müssen seine Dichtungen zum Kanon der Schullektüre gehört haben, denn der Hörer der Komödie verstand Citate aus seinen Werken ohne Namensnennung (Aristoph. Frieden V. 775 ff.). Ja, Stesichoros konnte es wagen, die allbeliebte Helenasage dahin zu verändern, daß er nur das Schattenbild Helenas von Paris nach Troja gebracht werden ließ, während sie selbst nach Ägypten kam, so daß also Achäer und Troer zehn Jahre lang um einen Schatten kämpften. Daß diese unerhörte Neuerung aber haftete, beweist die Helena des Euripides, welcher dem Dorer darin folgte.

Stesichoros nun hat auch eine Orestie gedichtet, von der freilich nur wenige Trümmer erhalten sind. Abgesehen von jenen aus Hesiod entnommenen Versen ist das Wichtigste daraus ein Traum Klytaimestras. Ein Drache nahte ihr, das Haupt mit Blut besudelt, und „daraus eben erschien der König aus Pleisthenes' Geschlecht", d. h. aus dem Drachen wurde der König. Das kann niemand anders sein als Agamemnon. Er ist König, aus seinem Haupt troff das Blut der Todeswunde. Es ist der Traum, den Äschylus so großartig verwertet hat. Außerdem bewirkt die treue Amme Laodameia die Rettung des künftigen Rächers, des kleinen Orestes. Bei Stesichoros erhält auch (nach einem Scholion zu Eurip. Orestes 40) Orest von Apollon seinen goldenen Bogen, sich mit ihm der Erinyen zu erwehren. Daraus folgt aber weiter, daß hier die Erinyen als Bluträcherinnen Klytaimestras auftreten, daß

der Mord auf Geheiß Apollons geschehen ist, und daß dieser dem Muttermörder seinen Schutz gewährt.

Dies ist alles, was sich mit völliger Sicherheit auf die Orestie des Stesichoros zurückführen läßt, und es ist wenig genug. Zugleich sind wir aber auch leider mit unseren literarischen Dokumenten am Ende. Glücklicherweise tritt als Helfer in der Not das Bild ein, welches unsere dürftigen Kenntnisse auf das schönste und sicherste ergänzt und bereichert. Es ist uns eine Reihe attischer Weingefäße, in strengem Stil bemalt, erhalten, deren figürliche Darstellung das zu jener gehörige Thema behandelt, nämlich die Ermordung des Aigisthos durch Orestes. Der archaische Stil und die Buchstabenform der beigeschriebenen Namen beweisen, daß keines der Gefäße unter das Jahr 450 herabreicht, eines sicher älter ist als die Orestie. Alle Darstellungen gehen auf ein Vorbild zurück. Dies gehört also zu dem Formenschatze, welchen die attischen Kunsthandwerker besitzen und mit dem sie arbeiten. Seine Vorlagen gewinnt das Handwerk aus der Kunst. Also auch unser Vorbild rührt von dem Werk eines großen Malers her, der aber seinerseits seine Motive wieder aus der Dichtung, d. h. aus konkreten Werken schöpft. Wir können also mit Sicherheit negativ schließen, daß jenes Thema nicht aus der Orestie des Äschylus entnommen sein kann, und positiv, daß es aus einer Dichtung herrührt, welche schon seit längerer Zeit im Volke bekannt war. Der Grundtypus jener variierenden Einzeldarstellungen ist folgender. Im Mittelpunkt des Bildes befindet sich Aigisthos, welcher sterbend von einem Thronsessel herabsinkt. Aus zwei tödlichen Wunden fließt sein Blut. Links neben ihm steht Orestes, welcher ihm zum zweitenmal sein Schwert in den Leib bohrt. Rechts neben Aigisthos steht oder von rechts her eilt Elektra, welche mit warnender Gebärde ihren Bruder auf etwas aufmerksam macht. Infolgedessen wendet Orestes sein Haupt seitwärts. Links von ihm stürmt nämlich Klytaimestra heran, ein Beil mit beiden Händen schwingend oder im Begriff, es zum Schlage von hinten her aufzuheben. Hinter ihr steht ein bärtiger Alter, der Herold Talthybios, welcher das Beil faßt und den Schlag vereitelt. Um die Symmetrie herzustellen, mag man rechts neben Elektra noch einen Diener oder eine Dienerin hinzudenken.

In der Dichtung also, welcher dieses Bild entlehnt ist, stößt uns zum erstenmal die Gestalt Elektras auf, welche mit dem Bruder im Bunde ist. Man meinte früher, sie wäre identisch mit der Laodike der Ilias. Diese sei nämlich umgetauft, weil sie unvermählt, *ἄλεκτρος*, habe bleiben müssen, und daraus sei dann Elektra geworden. Dies ist natürlich nur eine etymologische Spielerei. Wahrscheinlich ist sie nach Wilamowitz wie Iphigeneia ursprünglich eine Göttin, welche mit dem Sonnenkultus zusammenhängt. Eine Göttin dieses Namens wurde an der Küste des asiatischen Griechenlands verehrt (vgl. auch das Elektrische Tor von Theben). Nach ihrem Charakter, wie ihn Sophokles bildete und wie er ihrer Mithilfe an dem grausigen Werk entspricht, ist diese Gestalt jedenfalls nicht ionische, sondern ebenfalls dorische Erfindung, denn die Phantasie dieses Stammes „liebt das Leidenschaftliche und Mitleidslose an Jungfrauen“.

Das Bild lehrt uns aber noch viel mehr. Wir finden auch den altberühmten Herold Talthybios, welcher den kleinen Orestes gerettet und jetzt wieder zurückgeführt hat. Ferner eine beilschwingende Klytaimestra, welche die Mordwaffe gegen ihr eigenes Fleisch und Blut hebt. Das gibt ein Frauenbild noch viel entsetzlicher gedacht als das uns bekannte; wir werden sehen, wie Äschylus auch diesen Zug benutzte, der eben infolge jener Dichtung dem Volke bekannt war. Der Mord findet ferner im Hause statt — Aigisthos wird auf dem Throne Agamemnons erschlagen — und Elektra befindet sich mit dem Bruder im Einverständnis. Daraus folgt mit Notwendigkeit, daß dieser Szene eine andere außerhalb des Hauses vorhergegangen sein muß, in der sich die Geschwister erkannt und verabredet haben, denn das war im Hause des argwöhnischen Blutpaars unmöglich. Talthybios aber ist derjenige, welcher die Erkennung vermittelt.

Und nun trifft es sich weiter auf das glücklichste, daß wir auch diese Szene außerhalb des Hauses durch eine bildliche Darstellung belegen können. Auf der Insel Melos ist ein schönes archaisches Terrakottarelief mit dorischen Schriftzeichen entdeckt worden, welches folgenden Befund zeigt. Auf einem Grabhügel sitzt in tiefe Trauer versunken ein Mädchen, durch die Beischrift als Elektra bezeichnet. Neben ihr steht ein Gefäß, wie man es

zu Opfergüssen gebraucht, links von ihr eine Alte. Von rechts her naht ein Mann mit einem Stab (es könnte freilich auch eine Lanze sein, da gerade das obere Ende fehlt). Er beugt sich zu dem Mädchen nieder, offenbar um sie anzureden. Rechts von ihm steht ein vornehmer Jüngling in nachdenklicher Haltung mit einem Schwert in der Linken und den Reisehut im Nacken, hinter ihm ein Diener mit Hut und Reisesack, daneben ein Pferd. Diese drei kommen also von der Reise und treffen am Grabhügel, der natürlich ihr erster Gang ist, Elektra, welche eine Totenspende darbringen soll. Der Jüngling ist Orestes, der Mann mit dem Stab der Herold Talthybios, die Alte hinter Elektra höchst wahrscheinlich die Amme. Talthybios kommt es zu, Elektra anzureden, denn er kennt sie; die Amme wird ihrerseits dem Talthybios entsprechend die Erkennung vermitteln. Man hat den zu Elektra sprechenden Mann auch auf Pylades oder Orestes gedeutet; doch das ist unmöglich.

Der altertümliche Stil dieses bei aller archaischen Strenge doch höchst anziehenden Bildes zwingt wieder dazu, seine Entstehung vor der Orestie des Äschylus anzusetzen. Aber selbst wenn das Relief bald nach 458 oder noch später hergestellt wäre, so ist gar nicht daran zu denken, daß zu der entlegenen dorischen Insel, welche doch nicht bloß der Fabrikort des Reliefs sein wird, schon die Kenntnis vom Inhalt der Äschyleischen Dichtung gedrungen und der Verfertiger mit ihm vertraut gewesen wäre. Also auch hier weist das Alter der Platte und der Inhalt des Bildes auf eine dem Volke schon seit langem bekannte poetische Darstellung des Stoffes vor Äschylus, und es ist dieselbe, welche jenes obenbesprochene Vasenbild voraussetzt.

Nun hat Robert, dessen Deduktion wir im wesentlichen gefolgt sind, weiter geschlossen, daß eben jene Dichtung die Orestie des Stesichoros sei. Denn man muß hinzufügen, daß Elektras Anwesenheit am Grabe durch den gräßlichen Traum motiviert ist, welchen Klytaimestra bei Stesichoros hat. Die Mörderin scheut sich, die Sühnespende selbst darzubringen, um nicht die Erinys des Toten zu reizen.[1] — Es ist möglich, daß Roberts Folgerung richtig

[1] Auf römischen Sarkophagen sieht man drei Furien auf dem Grabe Agamemnons schlafend, das unheimliche Beil in ihrer Mitte.

ist, aber sicher durchaus nicht. Unzweifelhaft fest steht nur, daß geraume Zeit vor Äschylus (vgl. die Erzählung in der Nekyia) ein Dichter, und zwar ein dorischer, die Klytaimestra-Orestessage in jenem radikalen Sinne umgestaltet hat, und daß sein Gedicht im Volke bekannt und beliebt war. Wir dürfen bei den sorgfältigen Motivierungen, wie sie die Entsendung Elektras und die Erkennung der Geschwister zeigen, noch weitere notwendige Veränderungen erschließen, welche jener Dichter mit dem Homerischen Stoffe vornahm. Nicht mehr Aigisthos, sondern Klytaimestra tötet, wie der Muttermord zwingend dartut, und schon oben angedeutet wurde, Agamemnon, und zwar mit jenem fürchterlichen Beil, welches wir auf den Vasen sehen. Wenn sie, das schwache Weib, einen Helden ermorden will, so muß er wehrlos sein. Daher wird der Mord beim Mahle verworfen, da der Ausgang des Wagnisses dann unsicher war, und dafür der Tod im Bade gewählt. Um das Werk noch sicherer gelingen zu lassen, fügt der Dichter dann hinzu, daß sie den Gemahl durch Überwerfen eines Fanggarns noch vollends wehrlos macht. Denn da diesen Zug auch Euripides hat, der doch gern mit Bewußtsein von seinen Vorgängern abweicht, so ergibt sich, daß auch dies, wie manches andere, eine Entlehnung des Äschylus aus jener Quelle ist. Schließlich ist nicht anzunehmen, daß ein Dorer die Entsühnung Orests in Athen erfolgen läßt. Er wird eine peloponnesische Lokalsage benutzt haben, nach welcher Orestes, von den Erinyen verfolgt, in die Parrhasia, eine an Lakonien grenzende Südlandschaft Arkadiens, flüchtet. Dort liegt die Stadt Oresteia oder Oresteion; hier wird er durch Artemis entsühnt, hier beschließt er als Greis sein Leben. Der Schauplatz der Erzählung wird, wieder nach dorischem Zwecke, von dem altberühmten Mykenä nach Lakedaimon und zwar nach dessen alter Hauptstadt Amyklä verlegt. Dies war nämlich das Zentrum des letzten Widerstandes der achäischen Bevölkerung gegen die Eroberer.

Auch Pindars Erzählung (Pyth. XI 25 ff.) zeugt, wenn es überhaupt noch eines Beweises bedürfte, für die Existenz einer solchen Dichtung und ihr Vorhandensein im Volke. Bei ihm kehrt Agamemnon ebenfalls nicht nach Mykenä, sondern nach Amyklä heim, Orest rettet die Amme, welche hier Arsinoe heißt, aus den schrecklichen Händen der Mutter, und der Knabe wird zum Gastfreund

Strophios am Fuße des Parnassos, also in den Schutz Apollons gebracht. Pindar läßt es zweifelhaft, ob das Motiv zur Tat Klytaimestras die Opferung Iphigeniens oder eheliche Untreue gewesen ist.

v. Wilamowitz faßt die Bedenken, welche man gegen Roberts Hypothese erheben kann, in seiner Ausgabe der Choephoren S. 247 zusammen und stellt nun seinerseits, über Stesichoros hinausgehend, einen namenlosen Dichter auf, den er in den Kreisen der delphischen Dichter und Propheten sucht und zu finden glaubt, und dessen Werk Stesichoros und Äschylus als gemeinsame Vorlage diente. Es ist ein geistvoller Gedanke dieses Forschers, den Dichter eines solchen Epos, denn diese Form muß das Gedicht gehabt haben, unter den Priestern des Gottes zu suchen, welcher die Ausübung der Blutrache als eine heilige Pflicht fordert und in dieser Dichtung die treibende Kraft bildet. Aber zu beweisen ist diese Annahme ebensowenig. Wir müssen uns dabei beruhigen, daß dieser Dichter ein X bleibt, und wir dürfen es, da wir sein Werk, welches die Quelle des Äschylus gewesen ist, in seinen Grundlinien mit Sicherheit rekonstruieren können. Folgendes ist die Fabel.

Als Agamemnon von Troja nach Amyklä heimgekehrt ist, die Seherin Kassandra als Siegesbeute und Geliebte mit sich führend, bereitet ihm seine ehebrecherische, haßerfüllte Gemahlin ein Bad, wirft ihm ein netzartiges Gewebe über und erschlägt den Wehrlosen mit einem Beil, darauf auch Kassandra. Der junge Orestes wird von der treuen Amme Laodameia aus dem Mordgewühl gerettet und durch den gleichfalls treuen Herold Talthybios nach Phokis gebracht, wo er unter dem Schutz des Gottes aufwächst. Als er ein Jüngling geworden ist, macht er sich auf, die von Apollon gebotene Pflicht der Blutrache zu erfüllen. Talthybios geleitet ihn. Als sie am Grabe des Vaters ankommen, um zu opfern, finden sie dort Elektra in Trauer versunken mit der Amme Laodameia. Klytaimestra hat den gräßlichen Traum gehabt, daß ein blutiger Drache ihr genaht ist, und deshalb ihre Tochter geschickt, eine Totenspende darzubringen. Die Erkennung der Geschwister vermitteln die Amme und der Herold, der Racheplan wird verabredet. Orestes dringt ins Haus und erschlägt Aigisthos auf dem Thron Agamemnons. Die Mutter schwingt das Beil

wider ihn, wird aber rechtzeitig von Talthybios entwaffnet. Darauf folgt der Muttermord. Doch jetzt hetzen die Erinyen der Mutter den Mörder. Um sie abzuwehren, gibt ihm der Gott seinen goldenen Bogen. Orestes findet Entsühnung in Delphi oder in Oresteion bei der Artemis Hiereia. In dieser Stadt lebt er friedvoll bis an sein Ende.

Das ist eine Konzeption von zwar schrecklicher, aber imponierender Größe, selbst eines gottbegnadeten Dichters nicht unwürdig. Und wenn nun diesem poetischen Wurf das Werk des Äschylus, welches wahrlich nichts weniger als eine Nachahmung ist, die höchste dramatische Weihe gegeben hat, so ist es nicht zu verwundern, daß die Homerische Fassung der Sage verblaßt ist und nur noch diese neue die Phantasie der Nachlebenden erfüllt.

---

## Die Behandlung bei Äschylus.[1]

Jene dorische Dichtung steht und fällt mit der Idee der Blutrache. Entsprechend der Wandlung, welche mit der Atridensage im fünften Jahrhundert vorgegangen ist, hat sich auch der Maßstab bedeutsam verändert, nach welchem die griechische Gesellschaft den gewaltsamen Tod eines Volksgenossen durch die Hand eines anderen beurteilte.

Bei Homer steht ein Menschenleben niedrig im Preise. Der Staat als solcher, wenn man das patriarchalische Königtum dort überhaupt so bezeichnen kann, bekümmert sich um den Totschlag eines Menschen überhaupt nicht. Die Ahndung ist Sache der nächsten Angehörigen. Man unterscheidet auch rechtlich nicht zwischen vorbedachtem Mord, beabsichtigtem und unfreiwilligem Totschlag. Der Täter bringt sich meist durch Flucht in Sicherheit; er findet sich aber auch häufig durch ein Wergeld mit den Angehörigen ab. Dies wird anders mit der Zeit, wo das Mutterland wieder das Zentrum des hellenischen Lebens ist. Hier war der Glaube an die Macht der unsterblichen Seele, welche unwillig aus dem Körper geschieden ist, in seiner ursprünglichen Kraft lebendig geblieben. Sie heischt Vergeltung des Mordes durch Blut; die Pflicht dazu hat der nächste Blutsverwandte. Erfüllt dieser sie nicht, so

[1] Wesentlich im Anschluß an v. Wilamowitz.

ruft die Seele die grausigen chthonischen Mächte zu Hilfe, die Erinyen, die Töchter der Erde und der Nacht. Wie stark dieser Glaube war, zeigen die gräßlichen Mittel, welche der Mörder anzuwenden pflegte, um die Psyche des Erschlagenen wehrlos zu machen. Er schnitt ihm die Extremitäten ab, reihte sie auf eine Schnur, die unter den Achseln durchgezogen wurde, und hängte sie ursprünglich sich selbst, dann dem Opfer um den Nacken.[1] Er wischt auch wohl die Mordwaffe am Haar des Getöteten ab, um ihm sein eigenes Blut aufzubürden.[2] Auch der Gesellschaft, wie sie vom neunten bis zum siebten Jahrhundert gegliedert ist, kann ein Mord nicht gleichgültig sein. Es ist die Zeit des Geschlechterstaats. Die einzelne Familie, das weitere Geschlecht gehört dem großen Blutsverband der Phratrie an, mehrere Phratrien bilden die Phyle, die Gesamtheit der Phylen den Staatskörper. Dieser ist eine große Familie und damit jedes Glied für die Ahndung schwerer Tat haftbar. Sonst bewirkt die ungerächte Seele Mißwachs, Pestilenz und großes Sterben. Der Gott, welcher über die Vollziehung der Blutrache wacht, ist der delphische Apollon.

Wie aber, wenn der schwerste Fall eintritt, wenn die Mutter den Vater gemordet hat und dem Sohne der Dolch in die Hand gedrückt wird? Denn er hat die Pflicht, den Tod des Vaters zu rächen. An der eigenen Mutter? Schon der bloße Gedanke macht uns schaudern. Und doch bejaht der Gott die Frage. Dies ist möglich, weil den Dorern — und sie sind ja in jenen Jahrhunderten der maßgebende Stamm — das Weib für minderwertig gilt. Exemplifiziert ist dieser Fall an Agamemnon, Klytaimestra, Orestes. Orestes wird durch das unerbittliche Gebot des Gottes zur unnatürlichen Tat getrieben und zwischen dem Gebot und seinem Gewissen zermalmt. Dies ist unsere wie jedes sittlich empfindenden Menschen Auffassung. Nicht die dorische. „Orestes von Amyklä wußte nicht, was eine Mutter ist." Da der Gott logischerweise auch für alle Folgen eintreten muß, so wird der scheußlichste Mörder wieder rein vor Göttern und Menschen. Dieselbe Stellung wie bei Orestes nimmt Apollon im Falle des Alkmaion ein. Amphiaraos

[1] Dies ist der sogenannte Maschalismos (Äsch. Choeph. 439 und Soph. El. 445).

[2] Vgl. Rohde, Psyche S. 253 Anm.

wird durch Eriphyle in den Tod getrieben. Er, der Seher, nimmt seinem Sohne das Versprechen ab, nach seinem Tode die Urheberin Eriphyle zu töten. Der Gott aber gebietet Alkmaion auf seine Anfrage, die Mutter umzubringen. Es ist also System in der Sache.[1]

Bei diesem Prinzip aber kann eine kulturfähige Gesellschaft nicht stehen bleiben; sie würde sich schließlich vernichten. Durch die Blutrache wird der Mord in Permanenz erklärt, es treten sozial unerträgliche Zustände ein; es wird aber auch durch solche extremen Fälle erschreckend deutlich, welch niedrige Form der Sittlichkeit der Gott vertritt, welcher sonst der an sich Reine und Lautere ist. Einen Fortschritt macht erst der demokratische Staat, welcher im sechsten Jahrhundert an die Stelle des Geschlechterstaates tritt. Er befreit das Individuum von jener Gebundenheit und nimmt die Ahndung in seine Hand. Erst dadurch, daß er die Fesseln des einzelnen löst, stellt er ihn auch sittlich auf eigene Füße. Darum ist die Aufführung der Orestie im Jahre 458 ein denkwürdiger Augenblick. Denn dieses machtvolle Werk ist nicht nur ein dichterisches Ereignis, sondern auch eine sittliche Tat ersten Ranges. Es stellt die Idee der Blutrache auf Grund jener dorischen Quelle dar, es zeigt ihre sittlichen Folgen, wenn sie durch Göttergebot gestützt wird, und überwindet sie dadurch. Zugleich aber erhebt sich drohend eine andere Frage, deren Lösung wohl versucht und äußerlich geleistet wird, deren tatsächliche Unlösbarkeit aber einen schmerzhaften Stachel im Herzen des griechischen Hörers zurücklassen muß.

Die Masse des Stoffes zerlegt Äschylus in drei Teile, deren jeder ein in sich geschlossenes Kunstwerk ist und doch wieder teils auf das Folgende hin- oder auf das Vorhergehende zurückweist. „Agamemnon“ stellt die Voraussetzung der Tat dar, die Ermordung Agamemnons durch Klytaimestra, welche sich triumphierend zu dem Verbrechen bekennt und die Folgen auf sich nimmt; „die Choephoren“ die Tat selbst, deren Wirkung sich aber sofort am Täter offenbart; „die Eumeniden“ ihre Nachwirkung und die

[1] Sophokles verwertet die analoge Sage in dem Wechselgesang zwischen Chor und Heldin El. 836.

schließliche Entsühnung des Frevlers. Der Dichter ist ein zu gläubiger und frommer Mann, als daß er an dem Gotte, der doch hier am Ende allein in Frage kommt, bewußte, offene, in Worten ausgesprochene Kritik übte, aber sein höherer Standpunkt leuchtet deutlich genug aus jeder Zeile hervor.

Zunächst nützt der Beistand des Gottes Orestes nichts. Aus der Tat gebiert sich die Schuld und aus ihr die Strafe. Der Wahnsinn steigt empor, der Unselige erblickt die Erinyen, die den anderen noch verborgen sind. Er stürzt fort. Damit ist das Mittelstück zu Ende. Von der Strafe, welche hier gemalt ist, kann kein Richter, kein irdischer, kein himmlischer, ihn lösen; die schrecklichen Mächte, welche seine Seele von nun an bis in Ewigkeit foltern werden, kann auch göttlicher Spruch nicht bannen. Wie der Dichter im Agamemnon die Mörderin bald nach der Tat von den Qualen des Gewissens gepackt werden läßt, so in den Choephoren den Mörder, nur in noch grausigerer Form. Auch das innerste Heiligtum seines Schützers hilft Orestes nichts, die Erinyen umringen ihn, nunmehr in scheußlicher Leibhaftigkeit, sie hetzen ihn über Länder und Meere bis zum Gericht in Athen. Und fällt auch das Urteil zu Orestes' Gunsten, der Zuschauer wird es fühlen, daß hier ein innerer Widerspruch bleibt, denn es siegt eine Sache, die auch vor dem gnadenvollsten Gott unterliegen muß. Apollon selbst ist Partei, Angeklagter; seine Gründe halten vor den Klägerinnen nicht stand. Am schwächsten ist der, welcher der Mutter ihr Wesen nehmen, sie ihrer Heiligkeit berauben will: allein der Mann sei der Erzeuger, die Mutter bewahre gleichsam als fremde, innerlich unbeteiligte Person ein Pfand, das sie wiederzuerstatten habe. Ein Vater könne der Mann werden auch ohne Mutter; Beweis: Athene selbst, die Tochter des Olympiers, ist ohne Mutter geboren (Eumen. 655 ff.). — Wenn fünf Richter von neunen für „schuldig" sind, wenn Athene erklärt, daß schon Stimmengleichheit die Freisprechung ergebe und sie selbst den fünften Stein hinzufügt, so beweist das die Schwäche der Sache. Die ganze Versöhnung der Eumeniden, d. h. ihre Selbstberuhigung bei dem Spruch, der gegen sie ausfällt, ist äußerlich und nicht überzeugend.

Eine andere Frage ist es, ob der Dichter, welcher nicht überzeugen *kann*, auch nicht überzeugen *wollte*. Wollte er es nicht,

wie v. Wilamowitz behauptet, dann hätte er am besten mit den Choephoren geschlossen. Das verbot ihm die Sage und doch wohl auch sein starker Glaube an die Heiligkeit Apollons. Konnte er, dem sein Amt als Lehrer und Erzieher des Volks eine ernste Aufgabe war, es vor seinem Gewissen verantworten, wenn er aus dem Fundament der Sittlichkeit einen Eckstein heraushob, den Gott der Reinheit zum Urheber des schwärzesten Verbrechens machte, und wenn er in die Brust seiner Hörer den tödlichen Zweifel an die Unverbrüchlichkeit seiner Gebote, ja die tödliche Überzeugung pflanzte, daß hier ein Mensch verdirbt, weil er Apollons Befehl vollstreckt? So wählte er den Ausweg, den die Sage bot. Aber das sittliche Problem ist für den Denkenden fortan aufgestellt; es muß gelöst werden, wenn auch die Herrlichkeit Apollons und aller Olympier darüber zugrunde geht.

Orestes kehrt wohl voll Dank gegen Athene und gegen das athenische Volk nach Argos zurück, aber der Wurm, der an seinem Herzen nagt, — das wissen wir — wird nicht sterben. Über diesen Punkt ist auch Goethe nicht hinweggekommen. Orest findet Heilung in den Armen seiner Schwester.

> O wenn vergoßnen Mutterblutes Stimme
> Zur Höll' hinab mit dumpfen Tönen ruft,
> Soll nicht der reinen Schwester Segenswort
> Hilfreiche Götter vom Olympos rufen?

Daß Orest geheilt sein soll, ist nur ein Axiom: die Entsühnung bleibt ein mystischer, unbegreiflicher Vorgang, den keine Kunst ästhetischer Dialektik verständlich zu machen imstande ist.[1] Mit einer kleinen Änderung des Schlußworts im Faust kann man sagen: das Unbegreifliche, hier wird's Ereignis; ob es das an Orest werden kann, bezweifeln wir trotz eines Dichters wie Goethe und trotz eines Engels wie Iphigenie.

---

[1] So urteilt auch Immermann (Ajax S. 89): „Jene Expiation (die Entsühnung der schwerbefleckten väterlichen Halle, die Erlösung der Reste des Geschlechts aus den Banden des alten Fluchs) ist ein sittliches Wunder, wie die Heilung des Orest ein physisches ist.“ Vgl. auch F. Kern: Deutsche Dramen als Schullektüre S. 23 ff.

Das Mittelstück der Trilogie, welches den Muttermord darstellt, die Choephoren, ist nach Aufbau und Handlung wie alle Tragödien des Äschylus von hoher Einfachheit und zeigt charakteristische Änderungen der dorischen Vorlage. Da der Gegensatz zwischen Athen und Sparta schon damals unversöhnlich war, so konnte und wollte Äschylus den dorischen Hohn, den Sitz der Atriden nach Amyklä zu verlegen, nicht mitmachen. Anderseits war Mykenä zu einem Dorf herabgesunken, und so machte er Argos zum Schauplatz der Handlung, umsomehr, als mit dieser Hauptstadt der stets spartafeindlichen Argolis bundesfreundliche Beziehungen in Gestalt eines Schutz- und Trutzbündnisses bestanden. (Sie zeigen sich auch in Orestes' Abschiedswort in den Eumeniden.) Ferner wollte der Dichter Orests Verbindung mit Delphi schärfer zum Ausdruck bringen. Daher wählte er aus dem Epos statt des Talthybios als Begleiter des Helden den Sohn des Strophios, Pylades. Bei Strophios in Krisa ist Orestes aufgewachsen, und diese Stadt gehört zum delphischen Gebiet. Folgerecht mußte Äschylus dann die Erkennungsszene anders gestalten. Auch sie spielt am Grabe Agamemnons, wird aber durch äußere Zeichen bewirkt: die Locke, die Fußspur und das Gewand Orests, welches Elektra einst dem Jüngling selbst gewebt hat (V. 225 ff.). Die kindische Kritik dieser Erkennungsmittel, welche sich Euripides in seiner Elektra (V. 572 ff.) gestattet, bedarf keiner Widerlegung. Während auch Sophokles als entscheidendes Zeichen nur ein solches wählt, das man leicht nachmachen kann, nämlich den Siegelring Agamemnons, den Elektra dem jungen Orestes seiner Zeit mitgegeben hat (El. 1222 f.), soll ihm, Euripides, niemand vorwerfen, daß er die Erkennung nicht untrüglich gesichert habe. Er wählt (V. 573 f.) eine Narbe an der Augenbraue. Sie stammt von einem Fall, den Orestes im Hause getan hat, als er mit Elektra zusammen einem zahmen Hirschkalb nachjagte. Dieses Motiv hat Goethe in der Iphigenie benutzt (V. Aufz. 6. Auftritt). Auch Euripides hat es bekanntlich entlehnt: Eurykleia erkennt Odysseus an der Narbe einer Wunde über dem Knie, welche ihm einst der Zahn eines Ebers gewetzt hat (Od. XIX 393).

Übereinstimmend mit der Vorlage zerfällt die Handlung in zwei Teile mit zwei Schauplätzen: erster Teil das Opfer am Grabe,

dem die Verabredung zur Tat folgt; zweiter Teil die Tat, Schauplatz vor und im Herrscherpalast von Argos. Wie in dem verlorenen Gedicht Orestes in den Palast eindringt, wissen wir nicht; jedenfalls befindet sich das Königspaar drinnen. Äschylus läßt die Jünglinge dem Gebote Apollons folgend mit List handeln (V. 556 ff.) und in diesem zweiten Teil Elektra völlig verschwinden. Die Gefahr für Orestes, den Tyrannen mit seinen Trabanten im Hause zu bestehen, beseitigt er dadurch, daß er Aigisthos abwesend sein läßt, während dieser nach dem älteren Gedicht im Palast weilt. Doch erkennen wir die Nachwirkung des Gedichtes deutlich aus dem V. 572:

Und wenn ich jenen finde auf des Vaters Thron.

Sorgfältig wird die Zulassung der Jünglinge in das Haus motiviert. Die Amme ferner, deren Funktion am Grabe durch die neu erfundene Herbeiführung der Erkennung zwecklos geworden ist, wird verwendet, um einmal das Kommen des Aigisthos zu bewirken, dann, ihn zu isolieren, indem der Chor sie veranlaßt, gegen Klytaimestras Befehl ihn allein kommen zu lassen. Von außerordentlicher Wirkung ist es ferner, daß der Dichter es jetzt laut Bühnenanweisung Nacht werden läßt (V. 661), denn das Grausige der nun folgenden Szene erhält dadurch erst sein richtiges Milieu. Überhaupt zeigt sich von jetzt an trotz einfachster Mittel der Meister der Bühnentechnik. Welcher Kontrast, die heuchlerische Klage dieses mit innerem Jubel herbeieilenden Mörders um das Geschick seines Hauses, nämlich den Tod Orests, gegen den Todesschrei, der gellend aus dem Innern hervordringt, unmittelbar nachdem sich die Tür hinter Aigisthos geschlossen! Dann der schreckensbleiche Diener, der Lärm schlägt und Klytaimestra weckt. Und nun dieses gewaltige Weib, rufend nach dem schrecklichen Beil! Das ist der Nachklang jener Szene, welche die Vasenbilder darstellen. „Hier sehen wir den selbständig schaffenden Dichter im Kampf mit der poetischen Sagentradition“ (Robert); Äschylus verwandelt den dort dargestellten Versuch der Tat in den Vorsatz dazu. Nun ergibt sich das übrige von selbst: jenes Gespräch zwischen Mutter und Sohn, bei dem es den Leser noch heute kalt überläuft. (Hier ist es auch bedeutsam, daß jetzt zum ersten- und letztenmal der Dichter Pylades aus seiner stummen Rolle hervortreten läßt, wenn auch nur mit zwei Versen: aus ihm spricht der Mund des Gottes.) Dann der Muttermord

und die Schlußszene, in welcher der hervorbrechende, mit wunderbarer, intuitiver Kunst geschilderte Wahnsinn dem Triumph des letzten Mörders im Hause der Atriden ein jähes Ende bereitet.

Der Held ist Orestes. Ein bemitleidenswerter Jüngling, kaum den Knabenschuhen entwachsen, zaghaft angesichts des gräßlichen Werkes, zu dem er berufen ist, doch mit harter Faust vorwärts gestoßen von dem Gotte, der hinter ihm steht. Er schwankt, ermutigt sich im Verein mit der Schwester, zweifelt, betet. Der Traum Klytaimestras, daß sie einen Drachen geboren, dem sie die Brust reicht und der ihr Herzblut saugt, gibt den Ausschlag. Den Traum haben die Götter gesandt, auch er mahnt zur Tat; da ist sie beschlossen. Doch sinkt die Hand vor der Heiligkeit der Mutter; zum letztenmal gebietet der Gott durch Pylades' Mund. Da gehorcht er, zu seinem Verderben. „Ein anderes Antlitz, eh' sie geschehn ein andres zeigt die vollbrachte Tat."

Elektra, die Schwester, begleitet den Chor zum Grabe Agamemnons, um das Sühnopfer für Klytaimestra darzubringen. Am Grabe erkennt sie Orestes, sie verbündet sich dort mit ihm gegen die Mutter. Dann verschwindet sie im Palast, um dort auf alle Vorgänge ein wachsames Auge zu haben. Anteil an der Ausführung der Tat hat sie aber nicht. Ihr Gespräch mit dem Chor zeigt sie, wie an andrer Stelle ausgeführt ist, ebenso zaghaft und schwankend wie den Bruder. Ein ausgeprägtes Bild ihres Wesens hat Äschylus nicht geben wollen; sie ist nur als Skizze gezeichnet, ja, ihre Mitwirkung an der Gesamthandlung hat der Dichter gegenüber seiner Vorlage verringert. Trotzdem ist sie bedeutungsvoll für dasjenige Drama geworden, welches den Choephoren seine Anregung verdankt, für die Elektra des Sophokles.

---

## Bau der Elektra des Sophokles.

Vorfabel und Fabel ergeben sich in den Grundzügen aus dem Vorstehenden, die Abweichungen aus dem Gerüst der Tragödie.

Ort der Handlung: Mykenä; Szene: den Hintergrund bildet der Atridenpalast; vor ihm ein Altar und Standbild Apollons; Zeit: der Morgen des Tages, an dem Orestes und Pylades eintreffen.

Prolog V. 1—85. Personen: Pädagog, Orestes, Pylades.

Einführung des Orestes in seine Heimat durch den Pädagogen. Entwicklung des Planes, welcher die Tat ermöglichen soll, durch Orestes: Gebot Apollons, die Rache nicht durch Heeresmacht, sondern durch List zu bewirken. Aufgabe des Pädagogen ist die Überbringung der falschen Meldung vom Tode des Orestes. Pädagog soll als Bote des Phokers Phanoteus, eines Speerfreundes des Blutpaares, auftreten: Orest bei den pythischen Spielen verunglückt. Pädagog soll dann im Hause beobachten. — Inzwischen Opfer des Orestes am Grabe, später Überbringung der im Gebüsch versteckten Urne mit den Resten des Gestorbenen. — Nach der Darlegung des Planes Weheruf Elektras aus dem Innern: der stimmende Akkord der Tragödie. — Alle ab.

Einzug des Chors edler Frauen (V. 372) aus Mykenä; Elektra tritt auf. Große Pathosszene, Wechselgesang zwischen Elektra und Chor V. 86—250. Klage Elektras um die Ermordung des Vaters, ungeduldige Sehnsucht nach Orestes. Trostworte des Chors und Mahnung vor dem Übermaß.

Erste Szene V. 251—471. Elektra, dann Chrysothemis.

Elektra schildert ihr trauriges Los im Hause. Aigisthos weilt augenblicklich auf dem Lande. Chrysothemis mit einer Totenspende aus dem Palast. Kontrastbild beider Schwestern. Chrysothemis berichtet, Elektra soll nach Aigisthos' Heimkehr eingekerkert werden, ferner, daß sie im Auftrag Klytaimestras, welche ein unheimlicher Traum erschreckt hat, ein Opfer am Grabe Agamemnons darbringen soll. Läßt sich überreden, das Sühnopfer in ein Racheopfer zu verwandeln. Chrysothemis ab zum Grabe.

Erstes Standlied V. 472—515. „Kommen wird siegwaltend Dike, kommen die erzfüßige Erinys. Seit Pelops' Frevel ruht Unheil auf dem Hause."

Zweite Szene V. 516—822. Elektra; Klytaimestra mit einer Dienerin, welche eine Opferschale trägt, aus dem Palast. Später Pädagog von der Seite der Fremde.

Klytaimestras Charakterbild. Rechtfertigungsversuch, widerlegt von Elektra. Gebet Klytaimestras an Apollon um Erfüllung des Traumes in ihrem Sinne. Pädagog tritt auf unmittelbar

nach dem Gebet mit der Meldung vom Tode Orests. Schilderung des Wagenwettkampfes. Triumph Klytaimestras, Verzweiflung Elektras. Klytaimestra und Pädagog ab.

Klagelied als Wechselgesang zwischen Elektra und Chor V. 823—871.

Die Hinweisung auf den gerächten Amphiaraos vermag die verzweifelte Elektra nicht aufzurichten.

Dritte Szene V. 871—1057. Elektra. Chrysothemis atemlos vom Grabe Agamemnons kommend. Ihr Bericht: ans Grab kommend bemerkt sie die Spuren einer frischen Opferspende und eine Locke Menschenhaar. Dies kann nur Orest dargebracht haben, also ist der Rächer nahe. Elektra: „Orestes ist tot, also müssen wir Aigisthos umbringen.“ Nach Chrysothemis' Weigerung ist sie entschlossen, es allein zu tun. Chrysothemis ab.

Zweites Standlied V. 1058—1097. „Wehe, daß jetzt noch das Schwesternpaar sich entzweit hat. Doch lebte je ein adligeres Weib als Elektra? Die höchste Pflicht erfüllend trägt sie davon den goldnen Ruhm der treuen Kindesliebe.“

Vierte Szene V. 1098—1383, zweiteilig:

Erster Teil (V. 1098—1231): Elektra; Orestes und Pylades von der Seite der Fremde, Diener mit einer Urne.

Orestes fragt nach Aigisthos, Chor verweist ihn an Elektra, welche um die Urne bittet und sie erhält. Klage Elektras, an die sich die Erkennung der Geschwister schließt.

Wechselgesang zwischen Elektra und Orestes: dort überströmende Freude, hier Mahnung zur Vorsicht (V. 1232—1287).

Zweiter Teil (V. 1288—1383). Die Vorigen. Dann Pädagog aus dem Hause.

Weitere Mahnung Orests zur Vorsicht und zur Verstellung gegen Klystaimestra. Tadel und Warnung des Pädagogen; zweite Erkennung: Elektra — Pädagog. Im Haus steht alles günstig, kein Mann ist drinnen. Pädagog drängt zur Tat. Orest und Pylades ins Haus. Gebet Elektras an Apollon. Dann alle ab.

Drittes Standlied V. 1384—1397. „Jetzt ist Ares blutschnaubend am Werk, listigen Fußes dringt der Rächer ins Haus.“

Exodos V. 1398—1510, zweiteilig:

Erster Teil (V. 1398—1441) lyrisch-episch in strophischer Gliederung, der Chor singt, die Schauspieler sprechen.

Elektra; von drinnen rufend Klytaimestra, dann Orest und Pylades aus dem Palast mit blutigen Schwertern.

Elektra Wache haltend und zugleich den im Innern sich vollziehenden, von den Todesschreien Klytaimestras begleiteten Muttermord verfolgend. Orest meldet die Erfüllung der Tat. Dann mit Pylades wieder ab.

Zweiter Teil (V. 1442—1510). Elektra; Aigisthos von der Seite der Heimat herbeieilend, ohne Begleiter.

Aigisthos fragt nach den Boten, will Bestätigung der Nachricht, wird von Elektra auf das Haus verwiesen, befiehlt die Tür zu öffnen. Es geschieht. Ein Katafalk mit der verhüllten Leiche Klytaimestras wird sichtbar, daneben Orestes und Pylades, die Schwerter unter dem Mantel. Triumph des Aigisthos. Enthüllung des Leichnams. Umschlag, dritte Erkennung: Aigisthos — Orestes. Dann Aigisthos zum Tode in den Palast abgeführt. Schlußworte des Chors.

---

## Die Linie der Handlung ist also:[1]

1. Exposition: Die Lage; der Plan zur Tat. . . V. 1—85.
2. Steigende Handlung in drei Stufen. . V. 251—1057.
   a) Traum Klytaimestras. Folge: Sühnopfer der Chrysothemis, welches zum Racheopfer werden soll. . . V. 251—471.
   b) Gebet Klytaimestras um glückliche Erfüllung des Traumes. Meldung des Pädagogen vom Tode Orests. Wirkung auf Elektra und Klytaimestra. . . . . . . V. 516—822.
   c) Meldung der Chrysothemis von dem Opfer der Fremden am Grabe. Trotzdem Verzweiflung Elektras und Entschluß, Aigisthos selbst zu töten. . . . . . . V. 871—1057.
3. Höhepunkt in zwei Spitzen: . . . . . V. 1098—1383.
   a) Klage Elektras um den toten Bruder vor diesem. V. 1098—1170.
   b) Erkennung der Geschwister. . . . . . V. 1174—1231.

[1] Ich weiche hier wesentlich von Freytag ab.

4. Fallende Handlung. . . . . . . . . V. 1288—1383.
   Der Pädagog drängt zur Tat. Vorbereitung dazu.
5. Katastrophe, zweiteilig: . . . . . . . . V. 1398—1507.
   a) Die Ermordung Klytaimestras. . . . V. 1398—1441.
   b) Die Rache an Aigisthos. . . . . . V. 1442—1507.

---

Der Höhepunkt ist weit hinausgeschoben, er liegt im letzten Drittel des Stücks; die Peripetie ist sehr kurz. Die Rolle des Protagonisten, Elektra, ist von außerordentlicher Länge und stellt die höchsten physischen Anforderungen an den Schauspieler. Er befindet sich von Vers 86 bis zum Schluß mit einer nur ganz kurzen Unterbrechung (V. 1384—97) auf der Bühne.

Tausende haben den Offenbarungen des Äschylus gelauscht, so oft die Orestie über die Bretter ging; aber keiner hat fruchtbarere Eindrücke davon in sich aufgenommen, als der jüngere Rivale des Sohnes Euphorions. Der weiblich gestimmte, weiblich empfindende Sophokles sah die Gestalt Elektras, der mißhandelten Schwester des Helden, er hörte ihr rührendes Gebet an Hermes Chthonios (V. 124 ff.), in dem sie ihr Sklavenlos beklagt, hörte, wie man sie eingesperrt hat einem bissigen Hunde gleich (V. 446), vernahm, wie der Verlassenen Orestes den Vater, die Mutter, die geopferte Schwester ersetzt (V. 240 ff., vgl. Ilias VI 429 f.).

Hier liegen die Keime der Sophokleischen Tragödie. Wie, wenn ein Dichter dem Schicksal jener Jungfrau nachging, deren Stimmung das melische Relief so schlicht und ergreifend zugleich wiedergibt und welche in den Choephoren zum Ausdruck kommt? Wenn er den Leidensweg einer stolz empfindenden Fürstentochter schilderte, ihre Liebe zu Vater und Bruder, ihren Haß gegen die Mutter und den Schänder des Vaterhauses, ihre Sehnsucht nach Vergeltung und nach dem berufenen Rächer? Wenn er sie hindurchführte durch die ganze Skala der Gefühle, vom eisigsten Haß bis zur glühendsten Liebe, von der tiefsten Verzweiflung zur höchsten Freude? Wenn er darstellen konnte, welche Wirkung der jähe Umschlag der extremsten Gefühle in der Brust einer reinen, aber leidenschaftlichen Frauenseele hervorruft? War das nicht ein lockendes Problem? — Seine Lösung liegt in der Elektra vor. Damit ist aber auch die

Idee dieses Dramas angegeben, die Ursache seiner hinreißenden Wirkung gefunden.

Die Elektra des Sophokles ist ein Charaktergemälde, die Tat des Orestes Nebensache und nur so weit von Bedeutung, als zur Ausprägung und zur Betätigung von Charakteren eben eine Handlung erforderlich ist. Auch äußerlich gibt sich Elektra als Mittelpunkt und Seele des Stückes darin zu erkennen, daß sie, abgesehen von dem Prolog und einem kleinen Chorliede von 14 Versen, während des ganzen Verlaufes auf der Bühne anwesend ist. Überhaupt ist die Elektra eine Frauen- wie Philoktet eine Männertragödie. Das weibliche Element herrscht durchaus vor; entsprechend sind die Männer Nebensache, obwohl Orestes die Tat vollbringt.

Aus der Idee des Stückes erklären sich auch die meisten Abweichungen, welche Sophokles Äschylus gegenüber aufweist. So zunächst hinsichtlich der Personen, wozu man die Charakterzeichnungen vergleichen möge. Als Kontrastfigur zu der Heldin führt er die weiche Chrysothemis neu ein, zu der ihm Homer den Namen gibt. Auf Klytaimestra und Aigisthos fällt tiefer Schatten, Orestes ist Maschine, Pylades wird zwar beibehalten, aber nur als stumme Person ohne jede Bedeutung. Eine Neuerung gegen die Choephoren, aber nicht gegen die dorische Dichtung ist die Einführung des greisen Pädagogen. Denn dieser ist nichts als eine Variation des Herolds Talthybios. Beide haben den jungen Orestes nach Phokis gerettet, ihm dort zur Seite gestanden, führen ihn wieder zurück und helfen mit am Gelingen des Anschlags. Die Amme dagegen fehlt bei Sophokles. Einen Teil ihrer Funktionen übernimmt Elektra: die Rettung des Kindes an dem Schreckenstage und die Beweinung des Totgeglaubten, wodurch ihre Rolle sich erweitert und vertieft. Das rechtzeitige Eintreffen des Aigisthos, welches bei Äschylus die Amme bewirkt, überläßt Sophokles dem Zufall. Obgleich die Amme fehlt, ist doch durch die Einführung der Chrysothemis und des Pädagogen die Personenzahl reicher, und dadurch werden die Bühnenvorgänge wechselvoller, die Handlung bewegter.

Diese ist ganz und gar für die Person Elektras zugeschnitten; ihre einzelnen Phasen dienen nur dazu, die Seele der Heldin in wechselnde Beleuchtung zu rücken und durch jähen Wechsel entgegengesetzter Gefühle Stürme der Leidenschaft zu entfesseln. Der

Zuschauer soll durchaus in den Bannkreis Elektras versetzt und in ihm erhalten werden, mit ihr trauern und jubeln. Diesem Zwecke dient auch die Mehrzahl der weiteren Änderungen. Der Dichter ist sich seiner Kraft bewußt; darum kümmert es ihn nicht, ob auch jeder Zug der Handlung verstandesmäßig wohl motiviert ist: er weiß, daß er den Zuschauer in atemloser Spannung erhalten und daß dieser seine Aufmerksamkeit ausschließlich auf die Heldin konzentrieren wird. Ja, er darf wagen, der Heldin fast jeden Anteil an der Tat zu nehmen: die Rache würde vollstreckt werden, auch wenn Elektra gänzlich aus der Handlung eliminiert würde. Und doch merken wir das kaum!

Als Ort der Handluug wählt der Dichter weder Argos noch Amyklä, sondern auf Homer zurückgehend Mykenä. Das ist für die Handlung natürlich ohne Bedeutung. Die Rücksicht auf die Heldin bewirkte, daß die Szene einheitlich wurde: da Elektra, abgesehen vom Prolog, immer auf der Bühne weilt und die Erkennung so lange als möglich hinausgeschoben werden soll, so kann er die Szene am Grabe, wie sie seine Vorgänger haben, nicht gebrauchen. Daraus folgt freilich für den Prolog sofort dem kritischen Verstand ein Mangel. Pädagog und Orestes geben die Exposition nur, damit sich der Zuhörer orientieren kann. Der Plan ist längst verabredet, also für sie ist die Repetition überflüssig; außerdem begehen sie eine große Unüberlegtheit, wenn sie ihn an der Tür des feindlichen Hauses ausplaudern, wo sie jetzt gar nichts zu suchen haben. Sie müssen dann, wenn der bühnentechnische Zweck erreicht ist, verschwinden, da die jetzt auftretende Heldin noch nicht wissen darf, daß Hilfe nahe ist. Das Auftreten Elektras ist dadurch motiviert, daß ihr Vogt Aigisthos heute abwesend ist und sie sich daher einmal aus dem Hause wagen darf (V. 516 f.); das des Chores überhaupt nicht. Er kommt zwar, um Elektra zu trösten, also aus demselben Grunde wie der Chor der Trachinierinnen zu Deianeira, aber es ist an sich höchst unwahrscheinlich, daß er sie trifft, da er erst von der Heldin erfährt, daß Aigisthos auswärts weilt. Später wendet sich auch Klytaimestra nur einmal flüchtig an den Chor während des Streites mit der Tochter (V. 612 ff.); Aigisthos nimmt von der Anwesenheit der Frauen überhaupt keine Notiz, obwohl er sich doch verwundert fragen

müßte, warum sie denn da sind. Man sieht, der Chor wird den Dichtern später eine lästige Beigabe, mit der sie sich aber notgedrungen so gut oder so schlecht abfinden, wie es eben geht. v. Wilamowitz' Einwurf, Sophokles habe diese Unzuträglichkeiten hier vermeiden können, wenn er statt mykenischer Frauen Dienerinnen des Hauses gewählt hätte, begegnet Kaibel ganz richtig mit der Bemerkung, daß „Elektra im väterlichen Hause völlig vereinsamt stehen muß und nicht einmal eine Sklavin zur Vertrauten haben darf“.

Das dorische Gedicht und die Choephoren hatten das Opfer am Grabe und sein Motiv, den Traum Klytaimestras, so tief in die Herzen des Volkes geprägt, daß Sophokles beides nicht ignorieren konnte oder wollte. Die Änderungen ergeben sich vorwiegend aus dem Zweck seines Stückes. Das Traummotiv behielt er zwar bei, gab aber dem Traum selbst eine hübsche Variante. Damals war das Werk seines Freundes Herodot seit kurzem erschienen, und da der Reiz der Neuheit immer wirkt, so verwertete er den Traum des Astyages (Herod. I 108, El. 419 ff.). Elektra darf ferner das Opfer nicht darbringen aus dem äußeren Grunde, weil sie die Bühne nicht verlassen kann, aus dem inneren, weil Klytaimestra ihr mißtraut. Daher wählt der Dichter Chrysothemis, die so zugleich mit der Heldin kontrastiert wird. Wie die Amme bei Äschylus, so läßt sie sich zu einer Änderung ihres Auftrages bewegen. Ist sie ausgeschickt, so muß sie auch wiederkommen. Äschylus wird insofern benutzt, als Chrysothemis Spuren von Orestes findet und die Überzeugung gewinnt, daß er nahe ist. Ihre Hoffnung dient wieder in einer späteren Szene als wirksamer Gegensatz zu Elektras Verzweiflung, ihr weiteres Verhalten als Anlaß, die höchste Energie der Heldin herauszutreiben.

Klytaimestras Auftreten inzwischen — für die Mordszene kann sie der Dichter nicht auf der Bühne verwenden, wie Äschylus — ist durch ein Gebet und eine Spende motiviert, die sie am Altar des Apollon vor dem Hause darbringen will. Diese Szene ist eine Nachahmung aus König Ödipus: derselbe Gott, Vermessenheit beider Frauen, Frivolität des Gebetes, scheinbare augenblickliche Erfüllung. Vorher aber ist hier Gelegenheit, die Verruchtheit Klytaimestras und die Hohlheit ihrer Rechtfertigung zu zeigen (die

Eifersucht auf Kassandra läßt Sophokles natürlich fallen) und nachher die Wirkung des Pädagogenberichts durch wundervolle Kontrastierung des Verhaltens beider Gegnerinnen zu schildern. Die Trugmeldung bewirkt also hier nicht Orestes selber, weil er für die spätere Haupt- und Glanzszene der Erkennung aufgespart wird, und die Erkennung sonst im Innern des Hauses vor sich gehen und dem Hörer dann nur ein schwaches Schattenbild in Form eines Berichts geboten werden könnte. Den Bericht des Pädagogen formt der Dichter als farbenprächtige, epische, an sich überflüssige Schilderung eines pythischen Kampfspieles. Aber niemand möchte sie missen, gewiß nicht damals die Athener, deren patriotischem Stolz Sophokles durch den Sieg eines Landsmannes noch eine Huldigung darbringt.[1] Sie werden auch kaum den Anachronismus bemerkt haben, daß die pythischen Spiele zur Zeit der Handlung noch gar nicht bestanden. Übrigens motiviert der Dichter den Abgang des Pädagogen in den Palast mit der Aufforderung Klytaimestras zum Eintreten; er hat ein Anrecht auf gute Belohnung (V. 799 ff.).

Orestes tritt dann erst in der vorletzten Hauptszene auf, um die Urne zu überbringen. Man sieht nicht ein, warum das nicht der Pädagog besser getan hätte; aber des Dichters Zweck ist es eben, jetzt die Erkennung herbeizuführen. Es ist im eigentlichsten Sinne eine unnütze Quälerei der Heldin, daß Orestes sie nicht sogleich aufklärt, denn nichts hinderte ihn daran. Er läßt aber die Ärmste ruhig in ihrem Wahn und ihrer Verzweiflung und gibt — man möchte sich versucht fühlen zu sagen, mit raffinierter Berechnung und Grausamkeit — ihr die Wahrheit gewissermaßen in homöopathischen Dosen ein. Und trotz alledem, welch überwältigende Wirkung erzielt er! Damit ist allein die Anagnorisis im König Ödipus zu vergleichen, nur mit dem Unterschiede, daß sich bei Ödipus dem Hörer das Herz in Grauen und Entsetzen zusammenkrampft, bei Elektra in Freude und Entzücken weitet.

Der Pädagog weilt indessen längst im Hause, um hier Obacht zu geben und im Falle der Gefahr zu warnen. Er tut dies auch nach der Erkennung, der nun wieder die zweite folgt. Man kann

---

[1] Um die Reitertüchtigkeit der historischen Athener war es sonst übel bestellt, vgl. v. Wilamowitz, Kydathen S. 25 Anm. 45.

bei seiner Aufgabe abermals ein Bedenken erheben. Würde er, wenn Klytaimestra wirklich mißtrauisch wird, Unheil verhindern können? Macht er sich nicht durch Beobachten und Lauschen verdächtig? Und was soll dann diese zweite Erkennung, die doch nur abschwächend wirkt?

Sie hat ihren guten Grund. Wäre diese Szene nicht eingeschoben, so würden Erkennung und Muttermord, Höhepunkt und Katastrophe unmittelbar aneinanderstoßen, und das gäbe einen völlig unerträglichen Effekt. Es bedarf einer Peripetie, und diese bewirkt, wenn auch nur kurz, so doch genügend, das abermalige Auftreten des Pädagogen.

Vor der Tat, am Schluß der vierten Szene, läßt der Dichter die Geschwister mit Pylades an den Altar Apollons treten. Wenn in den Choephoren das gewaltige, düstere Gebet an Agamemnon und die Mächte der Tiefe die Form eines Wechselgesangs zwischen Orestes, Elektra und dem Chor hat, so spricht hier Elektra in nur acht Trimetern schlichte, doch aus tiefstem Herzensgrund quellende Worte. Sie sind offenbar als Gegenstück zu der Lästerung gedacht, welche Klytaimestra kurz vorher an derselben Stätte in Gebetsform an den Gott gerichtet hat. Darauf führt sie die Freunde in das Haus. Der Chor singt sein drittes Standlied; inzwischen macht Elektra die vermeintlichen Phoker mit Klytaimestra bekannt; Aigisthos weilt wie bei Äschylus außerhalb des Palastes. Während aber Äschylus Elektra nach der Grabszene verschwinden läßt und ihre Mitwirkung an der Tat ungewiß bleibt, Euripides umgekehrt seinen Zwecken entsprechend seiner Heldin das Schwert in die Hand gibt, sie den Mord mit vollziehen und nach der Tat mit den anderen bluttriefend heraustreten läßt, erscheint Elektra bei Sophokles sogleich nach dem einstrophigen Stasimon wieder, ehe sich noch eine Hand zum Mordstreich erhoben hat. Der Dichter folgt dem Mythos, wonach Orestes allein der Mörder ist, und denkt zu menschlich, als daß er imstande wäre, die Tochter den tödlichen Haß gegen die Mutter in die Tat umsetzen zu lassen. Ihr Wiederauftreten wird V. 1402/3 sorgfältig motiviert: sie muß achtgeben, daß Aigisthos, dessen Ankunft ja jeden Augenblick zu erwarten ist, die Mörder nicht bei ihrem Werke überrascht.

Während schließlich bei den Vorgängern als erstes Opfer der

gefährlichere Aigisthos fällt, macht es Sophokles umgekehrt. Außerdem läßt er Klytaimestra nicht wieder auftreten und versteckt gewissermaßen den Muttermord zwischen der Peripetie, dem den Mord begleitenden Gesange des Chors, den Begleitworten der in fieberhafter Spannung lauschenden Heldin und der folgenden Aigisthosszene. Auch bleibt die Heldin auf der Bühne und lenkt einen Teil der Aufmerksamkeit auf sich. Und indem er den Zuschauer den Tod eines Elenden als letzten Eindruck in sich aufnehmen läßt, mildert der Dichter wesentlich die Empfindung des Grauens, welche während des Muttermordes erweckt ist.[1]

Aber alle Interpretationskünste können doch nicht darüber hinwegtäuschen, daß an dieser Stelle der schwache Punkt des Dramas liegt. Vollzogen muß der Mord werden, und der Dichter erspart uns auch nicht die Todesschreie des Opfers. Er schafft eine grausige Szene von atemraubender Wirkung. Und der Mörder? Bei Äschylus verfällt er sofort vor den Augen der Zuschauer seiner verdienten Strafe; ihre Wirkung, malerisch etwa zu vergleichen mit der Gestalt des ewigen Juden auf Kaulbachs Bild der Zerstörung Jerusalems, ist der letzte Eindruck, den der Dichter geben will und den der Hörer mit hinwegnimmt. Bei Sophokles sehen wir Orestes nicht wieder, aber wir wissen, daß er straflos bleibt, weil er ein gottgefälliges Werk vollbracht hat.

---

[1] Den modernen Leser, welcher die Bühnensitte der griechischen Tragödie nicht kennt, werden die Worte Orests an Aigisthos V. 1495 ff. frappieren:

„Hinein, daß an der Stätte, wo
Du meinen Vater hast geschlachtet, selbst du fällst."

Das Maß dieses Menschen ist voll. Welche Genugtuung kann es Orestes gewähren, den Mörder an der Stelle zu töten, wo dieser seinen Vater gemordet hat? Welche Verschärfung der Strafe kann es einem so hartgesottenen Bösewicht sein, in dem Gemache zu fallen, welches die Stätte seines Verbrechens nicht nur, sondern auch seiner Lüste gewesen ist? Die natürliche Regung für Orestes mußte es doch sein, ihn an der Seite seiner toten Buhlin niederzustoßen. Aber eben dies verhindert der menschlich schöne Brauch der griechischen Tragiker, blutige Szenen vor den Augen der Zuschauer zu vermeiden. Diese Sitte ehrt den Griechen ebenso, wie es Shakespeare als ein Rückschritt anzurechnen ist, wenn er den rohen Sitten seiner Zeit und der spezifischen Brutalität seines Volkes eine Konzession macht, deren scheußliche Wirkung bis auf den heutigen Tag dauert.

Atridenstamm, nach unsäglichem Leid
Zur Freiheit rangst du dich endlich empor,
Durch solches Mühen gefestigt.

So singt der Chor im Abgehen.

Die unerträgliche Vorstellung, daß das scheußlichste Verbrechen vor Gott und den Menschen eine von den höchsten sittlichen Mächten gebotene Pflicht sein soll und tatsächlich vor unsern Augen ausgeführt ist, ohne daß der Täter auch nur mit der Wimper zuckt — sie ist die notwendige Folge der Stellung, welche der Dichter zu der Idee nahm, die dem dorischen Gedicht zugrunde liegt. Oder vielmehr, der Dichter hat überhaupt nicht Stellung dazu genommen; denn ihre Verurteilung, wie sie nicht nur von Äschylus, sondern auch von ihm als edlem Sohn des demokratischen Athen zu erwarten wäre, entspräche seiner innersten Natur. Er ist aber ein zu frommer Mann, als daß er sich in Widerspruch mit dem Gebot des delphischen Apollon setzen könnte. Was über sein Begreifen geht, das nimmt er in demütiger Ergebung hin und findet sich damit ab, daß der Wille der Götter über der Ohnmacht des Menschen steht, daß der Mensch sich ihrem Spruch ohne vieles Grübeln zu fügen hat. Jene Frage zog ihn auch gar nicht an; ihn fesselte, was man längst als Idee der Tragödie erkannt hat, das Bild einer hochgestimmten, leidenschaftlichen Frauenseele, welche in das Schicksal des morderfüllten Pelopidenhauses hineingestellt und mit ihm durch unlösliche Bande verknüpft ist. Leider war dabei die Darstellung des Muttermordes so oder so nicht zu vermeiden, und in demselben Augenblick, wo er erfolgt, mußte sich der Widerspruch des empörten Gewissens erheben, welcher am Schluß des sonst so herrlichen Werks ein peinliches Gefühl wie einen bittern Nachgeschmack hinterläßt.

Der Mann, welcher dem Gotte und dessen tiefstehender Moral tapfer zu Leibe geht und sich ihr als unerbittlicher Kritiker widersetzt, ist Euripides. Freilich tut er dies um teuren Preis, um den Preis der poetischen Wirkung seiner vielgescholtenen Elektra. Er scheut sich nicht, die Handlung von der Höhe, wo Heroen und Fürsten wandeln, herunterzuziehen und in ein Bauernhaus zu verlegen, in dem Elektra, einem Landmann in Scheinehe vermählt, leben muß. Um die nackte Abscheulichkeit des Muttermordes auch dem

durch mythologische Nebel Eingenommenen klar zu machen, rückt er ihn der bürgerlichen Welt näher und erweckt unser Mitleid für Klytaimestra und den Abscheu vor ihrer Tochter. Die wundervolle Elektra des Sophokles erniedrigt er zu einem heuchlerischen, abscheulichen Geschöpf, welches ihre gutmütige Mutter mit niederträchtiger Hinterlist in die Falle lockt, ja er läßt sie die Mutter mit abschlachten und in Begleitung des Bruders bluttriefend nach dem Morde aus dem Hause treten. Und die Dioskuren bürden am Schluß ausdrücklich Apollon die Verantwortung auf und mißbilligen sein Gebot sehr deutlich. Diese Elektra hat „der Philosoph Euripides gedichtet und zwar in sittlicher Entrüstung über die Elektra des Sophokles". Es ist „ein Tendenzstück, das in vielem eine Negation der Poesie ist, weil es den Mythos zerstört, und Sophokles nicht allein, sondern Apollon, die Heroenzeit und der Glaube an die Gestalten, die doch die Bühne betreten, wird angegriffen".

Die zitierten Worte sind der vortrefflichen Abhandlung von Steiger entnommen (Philologus Bd. 56 S. 561 ff.), welche zugleich über die Priorität der Sophokleischen Elektra vorläufig und nach unserer Überzeugung überhaupt das letzte Wort gesprochen hat. v. Wilamowitz hatte (Hermes Bd. 18 S. 214 ff.) wieder den Streit über diese Frage entfacht und die Elektra des Euripides für das ältere Stück erklärt. Die Polemik, welche sich daran schloß, zeigt abermals deutlich, wie unsicher alle Gründe sind, welche man den Vergleichungen von zwei Stücken entnimmt, mögen sie auch noch so geistreich sein. v. Wilamowitz selbst hat schließlich den Deduktionen Steigers, welcher sich für die Priorität des Sophokleischen Dramas entscheidet, zugestimmt und seinen Standpunkt geändert. Sicher für die Ansetzung des Zeitpunktes sind nur verbürgte Überlieferung oder solche Entdeckungen, wie wir sie z. B. H. Weil für die Zeitbestimmung der Elektra des Euripides verdanken. Die Aufführung dieses Dramas fällt mit Sicherheit auf die großen Dionysien im März des Jahres 413, wo die athenische Flotte unter Führung des Demosthenes, nicht des Alkibiades, auf dem Meere schwimmt und von den Dioskuren in den sicheren Port geleitet werden soll (V. 1347 ff.). Unser Drama gehört zu den späteren Dichtungen des Sophokles. Dies beweisen vor allem die

Gesangspartien, welche den Schauspielern in erhöhterem Maß zugeteilt sind als dem Chore, dem sie ursprünglich allein gebühren.

Nachtrag. Als das vorstehende Kapitel und der Abschnitt „Charaktere" geschrieben waren, fand ich in den mir überlassenen Papieren des verewigten Konrad Niemeyer folgenden schönen Vergleich dieses tüchtigen Altertumskenners:

„Die drei großen Tragiker haben denselben Stoff behandelt. Die Choephoren sind das Mittelstück einer Trilogie, in welchem die Handlung weiter geführt und die durch Agamemnons Ermordung hervorgerufenen Empfindungen, die die Rache an den Mördern Agamemnons rechtfertigen, in den lyrischen Partien in großer Ausführlichkeit dargelegt werden. Orestes tötet erst den Aigisth, dann die Mutter. Die Schlußszene, in der er bereits die Erinyen sieht, leitet über zu dem Schlußstück, welches mit der Freisprechung des Orestes die Handlung abschließt.

Bei Sophokles ist Elektra die Hauptperson und der ausgeführteste Charakter. Mit zäher Energie hält sie die Erinnerung an die Ermordung des Vaters und die Hoffnung auf die Rückkehr des von ihr geretteten Bruders fest, und während Orestes bei Äschylus, ein Werkzeug des Schicksals, die Kindespflicht und den Befehl des Gottes zögernd der Mutter gegenüber erfüllt, ist sie, die täglich unter dem Übermut und den Mißhandlungen der Mutter und ihres Buhlen leidet, von leidenschaftlichem persönlichen Haß und Bitterkeit voll. Die Nachricht von dem Tode des Bruders bringt sie zur Verzweiflung, aber bald rafft sie sich auf zu dem Entschluß, selbst und allein den Aigisthos zu töten. Ebenso leidenschaftlich wie ihr Haß ist dann der jubelnde Ausbruch ihrer Freude, als sie den Bruder erkannt hat. Ohne Zögern und Bedenken vollführt Orestes den Muttermord, und haßerfüllt stimmt ihm Elektra zu mit dem furchtbaren *παῖσον εἰ σθένεις διπλῆν*. Ob in dem kurzen Zwiegespräch V. 1424—28, welches lückenhaft überliefert ist, wenigstens von Orest ein Zweifel an dem Recht der Tat geäußert wird, mag zweifelhaft sein; von Elektra geschieht es gewiß nicht. Das beweist der schneidende Hohn der zweideutigen Worte, mit denen sie dem Aigisthos entgegentritt. Während Orestes diesen vor sich her ins Haus treibt, um ihn dort zu erschlagen, schließt der Chor:

„O Kinder des Atreus, nach wie viel Leid
Rangt ihr zur Freiheit euch durch und kamt
Durch den heutigen Kampf zum Ziele."

Mit dem Muttermorde also und dem Tode Aigisths ist nicht nur das Stück zu Ende, sondern nach der Darstellung des Sophokles auch die Kette der Leiden des Atridenhauses abgeschlossen. Orest und Elektra sind glücklich ans Ziel gelangt. Bei Äschylus wird dieses Ziel erst im dritten Stück durch die Freisprechung des Orestes erreicht, aber in der Darstellung dieser Freisprechung mit Äschylus zu rivalisieren versagte sich Sophokles begreiflicherweise [die Zwecke des Dichters waren eben andere, der Vf.] und wurde dadurch gezwungen zu schließen, wie er geschlossen hat, und den unnatürlichen Muttermord nach Möglichkeit dadurch zu rechtfertigen, daß er die Verworfenheit Klytaimestras so groß wie möglich und die Erbitterung Elektras so groß wie möglich erscheinen ließ.

Die Elektra des Euripides nennt Bernhardy eines der schwächsten Dramen und gewissermaßen eine Parodie des hohen tragischen Mythos von der Heroine Elektra und dem unter ihrem Beistand vollzogenen Muttermord. Ich kann diesem harten Urteil nicht beistimmen. Zwar die Szene, in der sich die Geschwister erkennen, ist verglichen mit der Sophokleischen dürftig, und in dem Wortwechsel Elektras und Klytaimestras ist mehr Spitzfindigkeit als Leidenschaft; aber in mancher Hinsicht sind mir die Gestalten des Euripides sympathischer, weil menschlicher, als die des Sophokles. Durchaus eine Erfindung des Dichters ist der Bauer, an den Elektra verheiratet ist, keine Figur von tragischem Pathos, aber gewinnend durch bescheidene und edle Gesinnung, bieder und gastfrei. Klytaimestra sodann erscheint bei Euripides weniger schroff, ich möchte sagen weiblicher als bei Sophokles. Sie hat die Ermordung Elektras verhindert (V. 26). Das bei Äschylus nur leise angedeutete Motiv der Eifersucht (V. 916) macht sie bei Euripides nachdrücklich geltend; sie findet es verzeihlich, daß Elektra durchaus für den Vater Partei nimmt, und gesteht, daß sie selbst ihrer Tat nicht froh ist, bereut angesichts der verwahrlosten Gestalt Elektras, eitel wie sie selbst ist, was sie an ihr getan hat, entschuldigt die Verbannung Orests mit der Furcht vor ihm und verspricht der Elektra, Aigisthos solle ihr nichts mehr zuleide tun. Das alles

sind keine großen, aber menschlich-natürliche Züge, die außerdem erkennen lassen, daß Klytaimestra so wenig, wie (wenn man Elektra glauben darf) Aigisthos, ihrer Mordtat an Agamemnon froh geworden ist, daß vielmehr auch an ihm sich bereits erfüllt hat, was sich alsbald an Orest und Elektra erfüllen soll: ein andres Antlitz, eh sie geschehn, ein andres zeigt die vollbrachte Tat. Das kommt bei beiden in der letzten Szene in erschütternder Weise zum Ausdruck. Bei Orestes ist der Umschlag zur Reue weniger groß, denn er ist, zweifelnd und widerwillig den Befehl des Gottes erfüllend, zum Muttermorde geschritten. Bei Elektra, die Orests Bedenken bekämpft hat und durch die versöhnlichen Worte der Mutter nicht im mindesten milde gestimmt ist, kommt der Umschlag überraschend. Aber daß er auch bei ihr, die, da ihr nicht die Härte, aber wohl das Heroische der Sophokleischen Elektra fehlt, nach meiner Empfindung der am wenigsten sympathische Charakter des Stückes ist, eintritt, daß der Dichter über das Unnatürliche des Muttermordes, der Sühne verlangt, nicht glatt hinwegkommen kann, das rechne ich ihm zum Lobe an. Die Sühne aber, die Äschylus in den Eumeniden dargestellt hatte, läßt er durch die Dioskuren, dii ex machina, verkünden, und diese zugleich die Trennung der Geschwister und die Verbannung beider aus der Heimat anordnen, Maßregeln, die, wie schmerzlich auch zunächst empfunden, beiden das Vergessen der unseligen Tat erleichtern müssen. — Noch einen Unterschied will ich bemerken. Sophokles läßt zuerst Klytaimestra ermorden und unmittelbar daran die Szene mit Aigisthos sich schließen, fast möchte ich glauben, um die Aufmerksamkeit der Zuschauer möglichst schnell von dem entsetzlichen Muttermorde weg auf die Rache an Aigisthos zu lenken, gegen die kein sittliches Bedenken erhoben werden kann; aber dadurch bekommt der Schluß des Stückes, so meisterhaft die Szene bis zu den Worten *οἴμοι τί λεύσσω* auf den Effekt geschrieben ist, nach meinem Gefühl etwas Mattes und Abfallendes. Euripides folgt in diesem Punkte dem Äschylus und läßt den Orest von dem unzweifelhaft berechtigten Morde des Aigisthos zu dem ihm selbst entsetzlichen Morde der Mutter fortschreiten.

Schließlich wird man doch dem Äschylus zugestehen müssen, daß er in seiner Trilogie den Mythos am großartigsten zur Anschauung gebracht hat."

# Ajas.

## Die Sage.

Der athenische Handelsherr, welcher sein Schiff für die Länder des Pontus mit den Erzeugnissen attischen Kunstfleißes befrachtete, schöngehenkelten Vasen und edelgeformten Geräten und Waffen in getriebener Arbeit, wie wir sie noch heute als Altertümer von Kertsch in der St. Petersburger Eremitage bewundern, erblickte bei der Einfahrt in den Hellespont zur Rechten auf dem Vorgebirge Sigeion das Heroenheiligtum des Achilleus und weiterhin in geringer Entfernung das Ajanteion auf dem Vorgebirge Rhoiteion. Beide flankieren eine sanftgeschwungene Bucht. Hier reihten sich einst am Strande die schöngeschnäbelten Schiffe der Achäer, welche ausgefahren waren, die stolze Feste Troja zu brechen. Die gefährdetsten Stellen aber, die Flügel, deckten die beiden ersten Helden des Heeres, Achilleus der Pelide und Ajas der Telamonier, „vertrauend auf ihren Mannesmut und ihrer Hände Stärke" (Il. XI 8). Und das Herz des Atheners mochte in freudigem Stolze pochen, wenn er daran dachte, daß er einen von ihnen den Seinen nannte. Denn im Schiffskatalog folgt auf die Schilderung der athenischen Streitkräfte die Notiz, daß Ajas aus Salamis zwölf Schiffe heranführte: Salamis aber war athenisches Land.

Es ist hier nicht der Ort, die Taten des Helden, welche die Ilias kündet, zu schildern (vgl. die Charakteristik). — In der ersten Nekyia (Od. XI 543 ff.) schwebt mit den andern auch Ajas' Schatten heran, das Opferblut witternd, doch bleibt er grollend abseits, als er Odysseus erkennt. Diese Stelle setzt die Kenntnis der kyklischen Dichtung voraus, welche das tragische Ende des Telamoniers erzählt hat. Im Streit um Achilleus' Rüstung hat Odysseus gesiegt, ihn entschieden „Söhne der Troer und Pallas Athene". Zwar wird der Selbstmord als Folge dieses Spruches nicht ausdrücklich hervorgehoben, doch geht er deutlich genug aus Vers 549 hervor.

Zweimal erzählt der Kyklos das erschütternde Ereignis. Die Aithiopis, unter dem Namen des Arktinos von Milet gehend, welche die Ilias unmittelbar fortsetzt und in deutlicher Nachahmung

Homers u. a. das Ende Achills, den Kampf um seine Leiche und die Leichenspiele zu seinen Ehren schildert, berichtet folgendes. Nach dem Schluß der Spiele legt Thetis die göttliche Rüstung ihres Sohnes vor den Achäern nieder, dem würdigsten der überlebenden Helden als Gabe. Nur zwei erheben sich als Bewerber um den köstlichen Preis: Ajas und Odysseus. An sich kann es nicht zweifelhaft sein, wem er gebührt, aber die Waffe, mit welcher der Streit ausgefochten werden soll, führt Odysseus besser als Ajas. Sie sollen vor dem Rat der andern Helden ihre Verdienste im Kriege um Troja schildern. Wie kann da der ἄγλωσσος Ajas vor dem Laertiaden bestehen, mit dem kein andrer Sterblicher sich messen könnte, wenn er die gewaltige Stimme aus der Brust ertönen läßt und die Worte fliegen wie die winterlichen Schneeflocken (Il. III 221 ff.)! Darum wagen die Hörer auch nicht, den Spruch zu fällen, und überlassen auf Nestors Rat gefangenen Troern die Entscheidung. Sie stimmen — nach Od. XI 547 ist, wie es scheint, schon hier Athene im Spiele — für Odysseus, denn er habe Troja am meisten geschadet. Da fällt Ajas in Trübsinn. Der Arzt Podaleirios erkennt zuerst am Funkeln der Augen seinen Groll und die lastende Schwermut. Ajas geht in sein Zelt, und am folgenden Morgen fällt er in sein Schwert. — So weit die Aithiopis.

Der „*kleinen Ilias*“, welche später als die Aithiopis gedichtet ist und den Namen des Lesches von Lesbos trägt, war der Austrag des Streites nicht pikant genug. Nach ihr führen zwei troische Mädchen die Entscheidung herbei. Trojanisches Volk ist auf den Mauern versammelt, und zwei griechische Späher schleichen sich heran, um die Meinung der Feinde zu erlauschen. Sie hören, wie das eine der Mädchen Ajas rühmt, daß er den Peliden aufgehoben und aus dem Getümmel getragen habe. Da gibt Athene dem andern das frivole Wort ein, das sei kein Heldenstück, denn solche Last könne auch ein Weib tragen. Darauf hin fällt die Entscheidung ebenso, wie in der Aithiopis, aber Ajas ergreift der Wahnsinn, im *Wahnsinn* faßt er den Plan, die Führer der Achäer zu ermorden, schlachtet statt dessen die Herden und tötet sich dann, nachdem er aus der Raserei erwacht ist und sieht, was er getan hat.

Dort also nur Verdüsterung und Schwermut mit dem Selbstmord

als Folge, hier Wahnsinn, lächerlich grauenhafte Tat und darauf Tod durch eigene Hand.

Dies ist der Bestand der Sage, soweit sie uns im ionischen Epos noch vorliegt. Es ist natürlich, daß ein Held von so kraftvollem Typus, eine so kriegerische und zugleich biedere Natur allezeit bewundert und geliebt wurde, und daß seine Taten und besonders sein Schicksal einen anziehenden poetischen und bildnerischen Stoff boten. An den Grundlinien seines Charakters gab es für den Dichter nicht wohl etwas zu ändern, seine Taten waren nicht wesentlich zu vermehren. Wohl aber suchten ihn zunächst die Dorer, deren Stamm ja an den Taten der Heroenzeit keinen Anteil hat, zu dem ihren zu machen.[1] Und wer wollte leugnen, daß Ajas, welchen Lukianos „den Hopliten" nennt, in der Tat eine auffallende Verwandtschaft mit dorischem Wesen, eine merkwürdige Ähnlichkeit mit Herakles, dem Nationalheros der Dorer, zeigt? So bemächtigte sich denn etwa im achten Jahrhundert die dorische Mythenbildung des Helden, um in ihrem Sinne an ihm zu formen.

Ägina, ein Edelstein unter den Inseln und Eilanden, welche die ausgezackte Ostküste des Mutterlandes umkränzen, wurde von dorischem Adel besetzt, Megara als nördlichster Vorposten und eine der jüngsten dorischen Herrenburgen gegründet: es legte seine Hand auf Salamis, das vor seinen Toren lag, und wurde sein rechtmäßiger Besitzer. Diese Dorer nun nahmen Ajas für sich in Anspruch, indem sie ihn zum Enkel des Aiakos, des Nationalhelden von Ägina, machten, wodurch er auch zugleich zum Verwandten des Peliden wird. Der Sohn des Aiakos ist Telamon, welcher König von Salamis wird. Dieser vermählt sich mit Periboia oder Eriboia. Sie ist wieder die Tochter des Alkathoos, des Gründers von Megara, wodurch der Besitztitel Megaras auf Salamis seine genealogische Bekräftigung erhält. Telamons und Periboias Sohn endlich ist Ajas. Homer weiß nichts von Ajas dem Aiakiden.

Dorisch ist auch die bezeichnende Verbindung, in welche der

[1] Vgl. das Kapitel „Die Pisistratische Rezension" in v. Wilamowitz' Homerischen Untersuchungen S. 235 ff., welches u. a. über diesen Punkt und Ajas „den Salaminier" lehrreichen und geistvollen Aufschluß gibt.

Held mit Herakles durch das vermittelnde Glied Telamon tritt. Diese Traditionen pflegt besonders Pindar, der begeisterte Verehrer Äginas und Sänger des dorischen Adels. So unterdrückt er zunächst, um dem untadligen Helden jeden Makel fernzuhalten, bei jeder Erwähnung den Wahnsinn und die mit diesem verbundene Tat, z. B. Nem. IV 48; scharf tadelt er die Entscheidung für Odysseus: Nem. VIII 44 „der schillernden Lüge winkt der größte Preis: in heimlicher Abstimmung unterlag Ajas dem Odysseus"; und Nem. VII 36 f.: „hätte der blöde Haufe die Wahrheit gesehen, nimmer hätte im Zorn um die Waffen Ajas durchs Herz gestoßen das breite Schwert." Das Hohelied aber auf den Helden ist der sechste Isthmische Hymnus zum Preise des Ägineten Phylakides, eines Siegers im Pentathlon. Da heißt es V. 35 ff.: „Keine Stadt spricht in so fremder Zunge, die nicht hörte vom Ruhme des Helden Peleus und des Telamoniden Ajas und seines Vaters, den der Alkmene Sproß zum erzfreudigen Krieg gen Troja führte mit Tirynths Söhnen." Und weiter V. 51 ff.: den Aiakiden rufend zu gemeinsamer Heerfahrt traf Herakles ihn beim Mahle. Telamon reicht ihm die weingefüllte, goldstarrende Schale. Und die unbezwinglichen Hände gen Himmel hebend fleht er zu seinem Vater Zeus, dem Gastfreund zu schenken aus Eriboias Schoß einen Heldensohn, unzerbrechlich an Wuchs und Mut, wie ihn, den Bittenden selbst, den die Haut des Löwen, sein erster Kampfpreis, umwallt. Der Gott aber sandte den Herrscher der Vögel, den gewaltigen Adler. Da durchzuckte süße Freude dem Heros das Herz, und wie ein Seher sprach er: „Werden wird dir ein Sohn, den du wünschest, Telamon, und nach dem Vogel, der da erschienen, nenne ihn Ajas."[1]

In inniger Verbindung damit dichtete die Sage weiter, Herakles habe den jungen Ajas nach seiner Geburt in seine Löwenhaut gehüllt, und dadurch sei er unverwundbar geworden bis auf eine Stelle an der Hüfte oder unter der Achsel. Also ein Analogon zu Achilleus. Diesen Zug verwertete für den Selbstmord Äschylus, bei dem sich das Schwert zum erstenmal nur biegt, ohne den Helden verwunden zu können, bis ihm ein Dämon die tödliche

[1] In der Tat hängen die Namen Aiakos und Ajas etymologisch mit *αἰετός*, Adler, zusammen, wogegen Aias mit *αἰάζειν*, wehklagen, (Soph. Aj. 430 ff., auch 905) nichts zu tun hat.

Stelle zeigt. Sinnig erzählt noch die spätere Sage, aus Ajas' Grabe sei eine rote Blume entsprossen, die Hyakinthosblume, deren Blütenblätter mit den beiden Anfangsbuchstaben von Ajas' Namen gezeichnet waren.

Für Sophokles sind Ajas und seine Mannen als Salaminier selbstverständlich Athener. Tekmessa begrüßt den Chor als „Stamm der erdentsprossenen Erechthiden" (V. 201 f.), und Ajas nimmt Abschied nicht bloß von Salamis, sondern auch vom „herrlichen Athen und seinem Volke gleichen Stammes" (V. 861), und der Chor verlangt V. 1216 ff. nach dem Anblick von Sunion und Athen. Aber mit Recht wirft v. Wilamowitz die Frage auf: ist Ajas für die Ilias ein Salaminier? Nur zwei Stellen kommen dafür inbetracht; an beiden hat schon die alexandrinische Kritik Anstoß genommen. Aus sachlichen Gründen verwarf Zenodot Il. VII 199, die einzige Stelle, wo Ajas seine Geburt und sein Aufwachsen in Salamis erwähnt, Aristarch von den beiden Versen des Schiffskatalogs II 557/8 wenigstens den zweiten. Aber hier muß man weiter gehen. Ajas, der zweite Held der Ilias, erscheint, nicht einmal durch ein Beiwort von dem kleinen Ajas unterschieden, mit seinen zwölf Schiffen in zwei Versen durchaus als „Anhängsel" der Athener, deren Stadt eine glänzende Schilderung von elf Versen gewidmet wird (V. 546—556). Diese ganze Stelle mit den folgenden zwei Versen, welche den durchsichtigen Zweck haben, Ajas für Athen zu annektieren, erweist v. Wilamowitz als eine Eindichtung, welche der jüngsten, attischen Schicht aus dem sechsten Jahrhundert, der Zeit des Peisistratos, angehört (vgl. Hom. Unters. S. 247 f.). Das große Jahresfest zu Ehren des Erechtheus (und der Athene Polias) V. 550/1 verstanden schon die Alten als die Panathenäen, welche bekanntlich Peisistratos einsetzte, Menestheus, der athenische Führer, welcher in der Ilias gar nicht hervortritt, war unvergleichlich „die Rosse zu ordnen und die beschildeten Mannen". Was bei Homer, der ja Reiter nicht kennt, bei dem also ἵπποι nur „Streitwagen" bezeichnen können, das Ordnen der Streitwagen bedeuten soll, ist unerfindlich. Die Verse gewinnen nur einen Sinn, wenn man an die taktischen Neuformationen des athenischen Heeres infolge der Solonischen Reform denkt. Athen, das an den Taten der Heroen so wenig beteiligt ist, und welches

der äolische Grundstock der Ilias nicht kennt, hatte natürlich, als es aufstrebte zu seiner führenden Stellung in Hellas, ein wesentliches Interesse daran, auch seine Mannen vor Ilios aufmarschieren zu lassen, außerdem noch das politische, gegen Megara Rechte auf den Besitz von Salamis ausfindig zu machen. So erweisen sich diese Verse ebenso als attische Interpolation, wie jene Abstammung des Helden als das spätere Resultat dorischer Bemühungen, Ajas genealogisch an sich zu ketten. Telamon der Vater und Eurysakes der Sohn sind wahrscheinlich nur personifizierte Attribute der Helden, aus seiner charakteristischen Waffe abgeleitet: Telamon „der Schildriemen“, Eurysakes „der Breitschild“; einen sagengeschichtlichen Kern in der Heroenzeit, welche das äolisch-ionische Epos darstellt, haben sie nicht. v. Wilamowitz erklärt Ajas, der ja zum wesentlichen Bestand der Ilias gehört, für einen äolischen Helden. Auch die äolische Lyrik feiert ihn, z. B. Alcäus, Fragm. 48, und das Heroon des Ajas auf dem Vorgebirge Rhoiteion deutet ebenfalls auf einen Kult des äolischen Stammes.

Jedenfalls aber hatten die Athener Ajas den Dorern abgejagt und ihn zu einem attischen Helden in weiterem Sinne gemacht. Daß sie dies erreichten, ist die Frucht der Arbeit eines Jahrhunderts und wesentlich das Verdienst des vielverkannten und unterschätzten Gewalthabers Peisistratos. Der Besitz, den sie ergriffen hatten, wurde wie die Insel Salamis selbst zähe behauptet und mit Liebe gepflegt. Ajas wurde ein Lieblingsheros des Staates und Volkes. Er wie sein Sohn Eurysakes genossen vor allem auf Salamis göttliche Verehrung, aber auch in der Hauptstadt opferte man ihnen auf eignen Altären. Kleisthenes, der genialste demokratische Staatsmann zwischen Solon und Perikles, machte ihn zum Heros Eponymos und benannte bei seiner Reform eine der neuen Phylen nach ihm. Und die Phyle Aiantis war eine der angesehensten: ihre Mannschaft, kernige Bauern aus dem Norddistrikt von Attika, hatten in der Schlacht bei Marathon den Ehrenplatz auf dem rechten Flügel. Von Philaios ferner, einem anderen Sohne des Ajas, leitete sich das attische Geschlecht der Philaiden ab, dem u. a. Miltiades und Kimon, mütterlicherseits auch der Geschichtschreiber Thukydides angehörten.

## Die dramatische Behandlung.

Aus der Generation der älteren Dramatiker nahm den dankbaren Stoff, welchen das Epos von dem tragischen Ende des gewaltigen, nunmehr zum Nationalhelden erhobenen Mannes bot, Äschylus in Angriff und goß ihn in die Form seiner Trilogie „die Entscheidung über die Waffen" d. h. „das Waffengericht", „die Thrakerinnen" und „die Salaminierinnen". Die Zusammengehörigkeit dieser drei Dramen hat Welckers genialer Blick erkannt, jedoch ist ihre Rekonstruktion aus den paar erhaltenen Versen und aus den Bemerkungen der Scholiasten, denen die Dramen vorlagen, natürlich unmöglich. Doch können wir uns von ihrem Hauptinhalte sehr wohl ein Bild machen. Im „Waffengericht" muß die Exposition die notwendige Voraussetzung der Handlung geboten haben, also hier die Preisaussetzung der Waffen durch Thetis mit der Bestimmung, daß sie dem Würdigsten gehören sollen. In diese Partie sind vielleicht die ergreifenden Verse einzureihen, welche uns Plato (Staat II 383 B) als Äschyleische erhalten hat: eine Anklage der Thetis gegen Apollon, den Mörder ihres Sohnes, weshalb Plato den Dichter tadelt; dann Erhebung des Anspruchs durch Ajas und Odysseus, Vorschlag Agamemnons, um die Waffen zu kämpfen, abgewiesen von Ajas, weil er Odysseus nicht als ebenbürtigen Gegner anerkennt. Höhepunkt die Ausfechtung des Streites durch Rede und Gegenrede, darauf der Spruch und dessen Wirkung auf die beiden Rivalen. Letzteres scheint hervorzugehen aus einem erhaltenen Verse:

Was frommt's, ein Leben tragen, welches Schmerzen bringt?

Aus einem andern Verse, welcher eine Anrede an Thetis, die Herrin des Chors von 50 Nereiden, ist (das Wort Chor beruht aber nur auf Konjektur), schloß Hermann falsch, den Chor hätten Nereiden gebildet. Schon Welcker hat den Irrtum nachgewiesen (Griech. Trag. I, S. 38). Vielmehr geht aus der Nachahmung des Äschyleischen Stückes durch den römischen Dramatiker Pacuvius, dessen Dichtung freilich auch verloren ist hervor, daß der Chor aus gefangenen Troern bestand, die zugleich als Richter fungierten, wie in der Aithiopis. Aus demselben Stück wissen wir von jenem Vorschlag Agamemnons und seiner Zurückweisung. — Das Mittelstück,

„die Thrakerinnen“, behandelte Ajas' Tod. Der Inhalt entspricht dem Sophokleischen Ajas: Wahnsinn, Herdenmord, Ajas' Tod durch eigne Hand. Ajas ist bei Äschylus aber teilweise unverwundbar (s. o.), sein Tod erfolgt nach der üblichen Bühnenpraxis nicht auf der Szene, sondern wird durch Botenbericht gemeldet. Aus einer Scholiennotiz geht weiter hervor, daß Menelaos auch hier schon gehässig gegen den Toten auftritt, also auch, daß Teukros letzteren verteidigt. Den Chor bilden kriegsgefangene Thrakerinnen. — Von dem Schlußstück ist so gut wie nichts erhalten außer dem Titel „Salaminierinnen“. Doch läßt sich aus der Sage und aus dem Reflex von Sophokles' Ajas, besonders aus der Klage des Teukros (V. 992 ff.) der Inhalt erschließen: Ankunft des Teukros mit dem kleinen Eurysakes und Tekmessa auf Salamis, sein Bericht über Ajas' Taten und Ende, Anklage Telamons gegen Teukros, Verstoßung des Sohnes durch den galligen Alten und Weggang des Teukros mit Ausblick auf seine zweite Heimat Salamis auf Kypros.

Überblicken wir die ganze gewaltige Trilogie, so ergibt sich, daß der Dichter auch Teukros' Schicksal in die Handlung hineinzieht. So bildet das Ganze nur eine äußerliche Einheit; nur das erste Stück ist mit dem zweiten innerlich verbunden. Der Schluß des Waffengerichts spannt auf das Mittelstück, den Gipfelpunkt, aber mit dem Tode des Helden ist für den Hörer die tragische Handlung am Ende. Ob und wie die Kunst des Dichters dem athenischen Zuschauer die Spannung erhalten hat, können wir natürlich nicht mehr beurteilen.

## Die Behandlung des Stoffes durch Sophokles.

### Die Vorfabel.

Um den Besitz der Rüstung Achills, welche dem verdienstvollsten Helden im Heere der Achäer zufallen soll, bewerben sich Ajas und Odysseus. Ein Gericht ist eingesetzt, den Streit zu entscheiden. Bei der Abstimmung, welche durch Abgabe und Auszählung von Stimmsteinen erfolgt, wird ein Betrug verübt (V. 1136), als dessen Urheber Teukros den Menelaos hinstellt. Infolgedessen

wird die Rüstung Odysseus von Agamemnon zugesprochen, während sie Ajas gebührt. Darüber ergreift diesen schwerer Zorn; rache-brütend zieht er sich in sein Zelt zurück. Die schnöde Mißachtung seiner Heldenehre, die Erkenntnis, daß ein Betrug ihn um den Preis gebracht hat, kehrt seinen Grimm gegen die Fürsten des Heeres, besonders gegen die Atriden und Odysseus. Er faßt den Plan, alle zu ermorden. Mitternacht macht er sich ans Werk; vergebens sucht ihn sein angsterfülltes Weib zurückzuhalten. Mit dem Schwert geht er allein hinaus in die Nacht und schleicht zum Zelt der Atriden, um diese zuerst zu treffen. Doch Athene wacht über das Heer. Der Held hat sich ihren Zorn zugezogen. Schon beim Auszug in den Krieg hat er übermütig geprahlt, auch ohne den Beistand der Götter Ruhm zu erwerben, und später bei einem Kampfe die Hilfe der Göttin vermessen zurückgewiesen. — In dem Augenblicke, wo er seinen frevlen Vorsatz ausführen will, verwirrt sie seine Sinne. Er fällt in die Herden und treibt dann einen Teil der Tiere in sein Zelt, um seine Rache weiter zu kühlen. Der wachsame Odysseus, welcher von dem rätselhaften Vorfall schon gehört hat, ist seiner Spur gefolgt, begleitet von seiner unsichtbaren Schützerin Athene, und bis vor Ajas' Zelt gelangt, wo er zweifelnd stehen bleibt. Damit setzt die Handlung ein.

## Die Fabel.

In der ersten Morgenfrühe stehen Odysseus und Athene vor Ajas' Zelt. Ajas ist drinnen bei seinem vermeintlichen Rachewerk. Einem Widder, Agamemnon, hat er die Zunge herausgerissen, einen andern, Odysseus, peitscht er. Von Athene herausgerufen, zeigt er sich in seinem Wahnsinn. Nachdem er wieder hineingetreten ist, weicht die Krankheit. Er erkennt, was er getan hat, und daß ihm nur der Tod übrig bleibt. Seine Umgebung täuscht er über seine Absicht. Am Strande stürzt er sich in sein Schwert. Sein Bruder Teukros eilt herzu, um den Leichnam vor Schmach zu schützen. Die Atriden verweigern aber die Bestattung: Ajas' Leiche soll eine Beute der Geier werden. Der Edelmut des Odysseus bewirkt, daß Agamemnon von seinem Vorsatz zurücktritt und die Beisetzung des Leichnams gestattet.

## Das Gerüst der Tragödie.

Ort der Handlung: das Schiffslager der Achäer vor Troja am Meeresstrand. Szene: vor dem Zelt des Ajas, welches den Hintergrund bildet. Das Zelt hat die Gestalt eines Hauses, wie das des Achilleus, welches Homer in der Ilias XXIV 448 ff. schildert, nicht etwa die uns bekannte Form. Zeit: früher Morgen. Von Sz. 4, Auftr. 2 an bis zum Schluß des Stücks spielt die Handlung in einem Waldtal (V. 892) nicht weit vom Strande.

Prolog V. 1—133. Personen: Athene (unsichtbar, aber am Klang ihrer metallenen Stimme zu erkennen), Odysseus. Expositionsszene.

Odysseus der rätselhaften Tat des Herdenmordes auf der Spur, welche bis vor Ajas' Zelt führt. Aufklärung durch Athene über Grund und Zweck der Tat, über ihr Eingreifen und den jetzigen Zustand des Täters. Der wahnsinnige Ajas, herausgerufen, tritt aus dem Zelt, blut- und schweißtriefend, die Geißel in der Hand, mit schaurigem Triumphgelächter, gibt Aufschluß über sein Tun im Zelt; dann wieder hinein. Wirkung des Anblicks auf Odysseus. Odysseus und Athene ab.

Einzugslied des Chors salaminischer Krieger V. 134—200.

Motiv des Erscheinens: Besorgnis für Ajas, Furcht für sich. Er will, der Schwache, sich unter den Schutz des Mächtigen flüchten. „Wer hat dich zu der Tat getrieben? Artemis? Ares? Denn im Wahnsinn, den ein Gott gesandt, ist sie geschehen. Tritt entgegen den Lügen der Atriden und des Odysseus, birg dich nicht im Zelt; auf gegen den andrängenden Übermut deiner Feinde!"

Erste Szene V. 201—595 in 2 Teilen.

Erster Teil V. 201—347. Chor, Tekmessa.

a) Wechselgesang zwischen Tekmessa und Chor V. 201—262.

„Ajas, den mächtigen, gewaltigen, hat einer Krankheit wütender Sturm gepackt, Wahnsinn, der in der Nacht ihn entehrt hat. Im Zelt liegen die Opfer seines Wahns. Wehe der Botschaft! Ich fürchte, was sich naht; sterben wird müssen der Held. Zeit ist's für uns, über Meer zu fliehen vor dem Dräun der Atriden."

„Doch schon vorübergerast ist der Wahnsinnssturm, in tiefen Schmerz ist Ajas versunken.“

b) Gespräch mit Exposition V. 263—347. Ajas in der Nacht bis zu seinem Weggang, dann von seiner Rückkehr an. Sein Verhalten in der Expositionsszene durch die im Zelt beobachtende Tekmessa reflektiert. Jetziger Zustand des Helden: erwacht aus dem Wahnsinn, Verzweiflung, Jammer, unheilverkündendes Brüten.

Ajas ruft von innen nach Sohn und Bruder. Tekmessa öffnet das Zelt. Das Ekkyklema enthüllt das Innere: Ajas auf den geschlachteten Tieren sitzend.

Zweiter Teil V. 348—595. Chor, Tekmessa, Ajas; später ein Diener mit Eurysakes.

a) Klagelied des Helden, begleitet von Bitten und Beschwörungen Tekmessas und des Chors V. 348—429.

„Treues Schiffsvolk, du allein kannst helfen meiner Not: töte mich. Geschändet durch lächerliche Tat ist der Stolz. Unseliger ich, der in wehrlose Herden fiel, verhöhnt vom Laertiaden, dem Gefäß der Bosheit. Könnt' ich ihn und die Atriden verderben! Nacht des Erebos, nimm mich auf, der keine Stätte mehr hat bei Göttern und Menschen. Troja, nicht mehr wirst du sehn den Ersten der Hellenen.“

b) Gespräch: Todessehnsucht und Begründung; stiller Entschluß, zu sterben; Abschied von Eurysakes, V. 430—595. „Telamon der gekrönte, ich, Ajas, sein Sohn, der entehrte. Was bleibt mir, verhaßt den Göttern und Menschen? Allein eine Tat, würdig meines Stammes, der nur in Ehren leben kann.“ Tekmessa: „Der Zwang des Schicksals ist das schwerste Übel; doch muß man es ertragen: siehe mich! Erbarm dich deines Weibes, deines Kindes, schone des Vaters, der Mutter!“

Der Knabe wird auf Ajas' Verlangen gebracht; er nimmt ihn auf den Arm: „Wachse auf in harter Zucht wie dein Vater, werd' ihm gleich, doch glücklicher! Teukros sei dein Hüter und bringe dich zu Telamon und Eriboia, der Schirm ihres Alters zu werden.“ — Ekkyklema zurück, alle ab bis auf den Chor.

Erstes Standlied V. 596—645.

„Salamis, herrliches Eiland, Schlimmes ahnt mir, dem Mühsalbeladnen: sterben werd' ich hier. Ajas liegt im Wahnsinn, vergessen sind seine Taten. Arme Mutter, armer Vater! Besser Tod als Wahnsinn."

Dritte Szene V. 646—692. Chor, Ajas, Tekmessa (s. V. 684/5).

„Die Zeit ändert alles, auch starrer Sinn erweicht. Mein Weib soll nicht zur Witwe, mein Knabe nicht zur Waise werden. Am stillen Strand will ich mich reinigen von der Befleckung. Beugen will ich mich den Atriden. Ihr aber wünschet Erfüllung dem Verlangen meines Herzens; bald werdet ihr erfahren, daß ich gerettet bin." — Alle ab bis auf den Chor.

Zweites Standlied V. 693—718, im Kontrast zum ersten.

„Wonne durchrieselt mich, freudevoll schwingt sich mein Herz empor. Pan, reigenwaltender Herrscher, erscheine! Komm, Apollon, mir gnädig! Ares' Dunkel weicht, heller Tag naht den Schiffen, denn Ajas beugt sich den Göttern, hadert nicht mehr mit den Atriden."

Vierte Szene in fünf Auftritten V. 719—1184.

1. Auftritt V. 719—814. Chor, Bote, dann Tekmessa mit Eurysakes (V. 809). Bote: „Teukros vom Mysierzug zurück, jetzt in der Versammlung der Achäer, welche dem Ajas Tod durch Steinigung androht. Streit, mühsam durch die Ältesten geschlichtet. Ich von Teukros geschickt, Ajas im Zelt zurückzuhalten. So hat Kalchas wohlmeinend geraten, denn dem Helden droht heute Verderben." Ajas ist fort. Tekmessa in Verzweiflung. Ordnet an, daß der Chor in zwei Hälften den Strand absucht, auch sie will helfen. — Chor nach rechts und links ab. Tekmessa übergibt Eurysakes dem Pädagogen, dann ebenfalls ab.

2. Auftritt V. 815—865. Szenenwechsel. Waldtal in der Nähe des Strandes. Ajas allein; vor ihm das Schwert Hektors, frisch geschärft, der Griff in den Boden gegraben.

Monolog. „Das Mordschwert steht, zum Werk bereitet und gerichtet. Zeus, sende Teukros, daß er meinen Leichnam schütze vor Schmach; Hermes, geleite wohl mich durch den Tod; Erinyen, euch rufe ich zur Rache. Helios, künde den Eltern mein

Geschick, Thanatos, nimm mich auf, lebt wohl Heimat, Freunde, Eltern!" — Stürzt sich ins Schwert.

3. Auftritt V. 866—973. Chor von rechts und links in die Orchestra, Ajas suchend: „Mühsal vergeblichen Suchens! Nicht hier, nicht dort ist er zu finden. Helft, ihr Fischer, helft, ihr Nymphen des Olympos und Bosporos!" Tekmessa tritt auf aus dem Hintergrund, findet Ajas, bricht jammernd über der Leiche zusammen. Bedeckt sie dann mit ihrem Mantel. Totenklage: „Dies ist das Werk der Atriden und Athenes. Die Feinde triumphieren, doch auch sie werden jammern, wenn sie merken, was sie verloren."

4. Auftritt V. 974—1043. Die Vorigen; Teukros mit Dienern, schon vor dem Auftreten klagend.

Schmerzausbruch des Teukros. Befehl, schnell Eurysakes hierher in seinen Schutz zu bringen. Deshalb Tekmessa ab. V. 1168 kommt ein Statist als Tekmessa mit Eurysakes. Jetzt Totenklage des Teukros. Enthüllung der Leiche. Ajas hat mit seinem Leben auch Teukros vernichtet. Der ungerechte, gallige Telamon wird ihn aus der Heimat vertreiben. Ratlos, auch wie er das Schwert aus der Wunde ziehen soll. Und es wird Zeit, denn schon naht Menelaos mit Herolden.

5. Auftritt V. 1044—1184. Menelaos: „Ajas soll wegen Auflehnung und Mordversuch nicht bestattet, seine Leiche den Vögeln zum Fraß am Strande hingeworfen werden. Furcht regiert Staat und Heer. Ich verbiete dir, Teukros, die Bestattung, sonst gräbst du dir selbst dein Grab." Teukros: „Du hast hier nichts zu befehlen. Ajas war ein Fürst und nicht euer Mann. Um dein Geschwätz kümmere ich mich nicht."

Steigerung des Streites in erregter Stichomythie. Rückzug des Menelaos V. 1160. Dann sogleich Tekmessa mit Eurysakes zurückkehrend.

Teukros setzt Eurysakes mit Locken der Mutter und des Kindes am Leichnam nieder, schneidet auch sich eine Strähne ab und gibt sie Eurysakes in die Hand. Dieser berührt mit der andern den Leichnam und bleibt in dieser Stellung mit Tekmessa. Dann Teukros ab, um für das Begräbnis zu sorgen.

Drittes Standlied V. 1185—1222. „Wann wird kommen das Ende der Mühen dieses unabsehbaren, unseligen Krieges? Wäre doch vorher sein Erreger [Paris] zum Hades gefahren! Um ihn entbehr' ich der Becher, der Flöten, der Liebe Lust, liegen muß ich, das Haar vom Nachttau benetzt. Sonst war Ajas mein Schild, nun ist er dahin. Wär' ich, wo Sunions Felsen ragt, könnt' ich begrüßen das heilige Athen!"

Schlußszene V. 1223—1419. Chor, Teukros, Agamemnon; später Odysseus. Agamemnon: „Wie kann sich einer Sklavin Sohn erkühnen, Agamemnons Herrscherstellung anzuzweifeln? Wer war überhaupt Ajas! Du hast dich meinem Spruch zu fügen, sonst kostest du die Peitsche. Bring einen Freien, deine Sache zu führen." Teukros: „Wehe des schnöden Undanks gegen den Mann, der die Schiffe der Achäer gerettet und mit Hektor gekämpft! Die Schmach meiner Abkunft gebe ich dir, dem Pelopiden und Atriden, zurück, ich, der Sohn erlauchter Eltern. Und Gewalt gegen Gewalt, wenn du die Bestattung weigerst."

Odysseus und Agamemnon in Wechselrede. Agamemnon zieht sich Schritt für Schritt vor Odysseus' Gründen zurück. „Feindschaft soll Verdienste wie des Ajas nicht vergessen machen. Ich hasse nicht mehr, er war ein adeliger Mann. Hier nachgeben ist nicht Feigheit, sondern Gerechtigkeit. Wir alle kommen einst zum Ziel des Grabes." Agamemnon weicht, scheidet jedoch mit Haß von Ajas. Umstimmung des Chors und Teukros: „Fluch den Atriden, Odysseus ein edler Mann. Auf zur Bestattung!"

---

## Die Linie der Handlung.

Exposition: Der Held im Wahnsinn und seine Tat. V. 1—133.

Steigende Handlung: Die Wirkung der Tat, in drei Stufen. V. 201—814.

1. a) Der Held, vom Wahnsinn gelöst, allein im Zelt unter dem Eindruck der Tat, und die Stimmung der Seinen. V. 201—347.

   b) Der Held auf der Szene: Sehnsucht nach dem Tode und stiller Entschluß zu sterben. Abschied von Eurysakes. V. 430—595.

2. Retardation: Scheinbare Willensänderung des Helden zu dem Zwecke, die Seinen über seine Absicht zu täuschen, um in Ruhe zu sterben. . . . . . . . . . . V. 646—692.
3. Botenszene: Ajas in tödlicher Gefahr. . . V. 719—814.

Höhepunkt: Abschied des Helden vom Leben, und Tod. V. 815—865.

Sinkende Handlung in drei Stufen: Folgen des Selbstmords. V. 866—1184.

1. für Tekmessa: Jammer, Verwaisung. . . V. 866—973.
2. für Teukros: Verstoßung, Heimatlosigkeit. V. 974—1039.
3. für den toten Helden: Verweigerung des Begräbnisses. V. 1040—1184.

Ausgang: Die Entehrung des Toten verhindert, seine Bestattung erwirkt durch das Eingreifen des Odysseus. V. 1223—Schluß.

---

Freytag sagt in der „Technik des Dramas“ S. 142: „Die Helden des Epos und der Sage sträuben sich heftig gegen die Verwandlung in dramatische Charaktere, sie vertragen nur ein gewisses Maß von innerem Leben und menschlicher Freiheit; wer ihnen mehr verleihen will, dem zerreißen sie das lockere Gewebe ihrer Mythe in unbrauchbare Fetzen.“

Dieser Satz ist nur mit einer Beschränkung richtig: wenn sich nämlich der Dichter bescheidet, nur die Handlung, welche das Epos erzählt, in dramatische Form zu bringen.

Wie sich ein Epos für den Dramatiker verwerten läßt, wie in jeder erzählenden Dichtung tausend Keime beschlossen liegen, welche nur des befruchtenden Regens harren, um in dramatischer Organik aus dem epischen Mutterboden als neue Gebilde aufzusprießen, das lehrt gerade für das ionische Epos Goethe, welcher uns in diesem Falle auch einen Blick in das geheimste Schaffen eines wahren Dichters vergönnt.

Der öffentliche Garten in Palermo am Meere lenkte den inneren Blick des Dichters auf den Wundergarten des Alkinoos; die Wogen des Meeres, ihr Anschlagen ans Ufer rief ihm die Insel der seligen Phäaken in die Sinne, ins Gedächtnis. Er eilte einen Homer zu kaufen und las den sechsten Gesang der Odyssee. Nun ließ es ihn nicht wieder los. Vor ihm stiegen auf die Gestalten der lieblichen

Nausikaa und des Odysseus, mit dem sich ja Goethe selbst später in den Erinnerungen zur Nausikaa während der italienischen Reise vergleichen konnte. Das Verweilen in jenem Garten gebar die Idee zur Tragödie Nausikaa. Goethe gesteht, der Plan habe ihn so in Beschlag genommen, daß er darüber seinen Aufenthalt zu Palermo, ja den größten Teil seiner übrigen sizilischen Reise verträumt habe. So schildert er uns unter Taormina, wie nur er es vermag, seinen zwischen Träumen und Gestalten schwebenden Seelenzustand während eines Aufenthalts unter Orangenbäumen in einem verwahrlosten Bauerngarten. Er durchdachte den größten Teil des künftigen Trauerspiels bis in das kleinste Detail.

Leider hat das Werk nur in der Seele des Dichters gelebt und ist unter den Eindrücken italischer Kunst und Natur verblaßt, zur Niederschrift, diesmal nach höchst „unlöblicher Gewohnheit", nicht gekommen. Außer dem Verluste der Iphigenie von Delphi — bei der Vorstellung ihrer Wirkung mußte Goethe weinen „wie ein Kind" — haben wir von allen nur konzipierten und im Geiste ausgeführten Dichtungen unseres größten Genius nichts mehr zu beklagen als den der Nausikaa. Die Skizze der Handlung zeigt, wie Goethe selbst sich zu seiner Forderung stellt, welche er bei diesem Anlaß erhebt und welche uns auch im Falle des Ajas beschäftigen muß. Er sagt, die Nausikaa sollte „eine dramatische Konzentration der Odyssee" sein. Er hielt sie nicht für unmöglich, „nur müßte man den Grundunterschied des Drama und der Epopöe recht ins Auge fassen". Goethe war ja mehr eine epische als dramatische Natur, aber schon Titel und Inhalt der Skizze beweist, daß die Tragödie in Wirklichkeit das Schicksal einer Jungfrau, welche in der Odyssee nur reizende Nebengestalt ist, zum Objekt ihrer Darstellung nehmen wollte. Daß Odysseus auf Nausikaa überhaupt einen Eindruck gemacht hat, läßt sich aus der Natur des Menschen annehmen und auch aus dem Epos beweisen. Sicher ist, daß es nicht im Plane Homers lag, eine etwa aufkeimende Liebe zur Entfaltung und zu einem notwendig tragischen Ende zu bringen. Diese Ausgestaltung wäre Goethes eigenstes Werk gewesen. Im Epos schlummert eben nur der Keim zu dieser Tragödie.[1]

[1] Übrigens hat sich auch Sophokles die Gestalt Nausikaas nicht entgehen lassen. In einem Jugenddrama „die Wäscherinnen" oder „Nausikaa" hat er

Die Freiheit zu der Benutzung des Epos im Goethischen Sinne mangelte freilich dem antiken Dramatiker, und für ihn behält jener Satz Freytags seine Wahrheit. Sie dürfte sich an keinem Helden schlagender betätigen als an Ajas.

Zunächst bereitet der Charakter dieses Helden einem dramatischen Dichter, mag er nun ein noch besonders gebundener Grieche oder ein Moderner sein, erhebliche Schwierigkeiten. Ajas, wie ihn das Epos als Menschen von Fleisch und Blut verkörpert hat, eignet sich nur zum passiven, niemals zum aktiven Helden. Für einen solchen fehlt ihm die geistige Schwungkraft und Beweglichkeit, die nötige Leidenschaft, auf das Objekt außer ihm gestaltend zu wirken, der göttliche Funke, welcher Ideen gebiert oder mit dämonischer Kraft eine Welt in Trümmer legt. Ajas ist zu sehr physische Masse, ein nur roh beseelter Stoff. Er wird dem Dichter, welcher danach ringt, ihn in geistigen Fluß zu bringen, den äußersten Widerstand entgegensetzen; er kann wohl Leiber zerschlagen, aber keine Seelen bezwingen. Dann, welche Taten, auf der Bühne darstellbar, selbst auf unsrer mit allen Mitteln raffinierter Technik und Maschinerie eingerichteten, sollte er vollbringen? Welcher Held der Ilias überhaupt? Diese Taten, welche empfänglicher Sinn noch heute mit Entzücken liest, sind eben des Epos, nicht des Dramas.

Dennoch zieht Ajas an durch die unwiderstehliche Wucht seiner Tapferkeit, die ihn zu dem zweiten der Helden vor Troja macht, und durch seinen tragischen Ausgang. Außer Äschylus und Sophokles — Euripides scheint er nicht gereizt zu haben — dichteten Tragödien dieses Stoffes die Griechen Astydamas und Theodektes von Phaselis. Besonders fesselte er die Römer: Livius Andronicus, Ennius, Pacuvius und Accius kennen wir als Dichter eines Ajas. Ein Kuriosum ist es, daß selbst Augustus an einem Ajas dichtete, vermutlich, weil er selbst so wenig von diesem Helden in sich trug.

Selbst einen modernen Dichter könnte der Stoff noch reizen. Vielleicht ist es nicht überflüssig, die Frage aufzuwerfen, wie ein solcher das Problem anfassen würde, weil wir daraus einen

---

sie behandelt und selbst in der Rolle der Heldin auftretend durch sein graziöses Ballspiel Bewunderung und Beifall der Zuschauer entfesselt.

Maßstab für unsere Beurteilung der Behandlung durch Sophokles, ihrer Schwächen und Stärken, gewinnen. Uns kann es nicht zweifelhaft sein, daß der Selbstmord des Helden die Katastrophe bilden müßte, wonach sich als Grundskizze der Handlung etwa folgendes ergeben würde: Exposition: Tod Achills; das Verdienst, seine Leiche den Feinden zu entreißen, gebührt Ajas, dem Ersten der Helden nach dem Falle Achills. Erregendes Moment: Thetis setzt die göttliche Rüstung des Sohnes dem verdienstvollsten der Achäer zum Preise aus. Steigende Handlung: Bewerbung des Ajas und Odysseus; Einsetzung eines Schiedsgerichts. Höhepunkt: Jeder der Helden legt seine Verdienste um die Sache des Krieges dar. Entscheidung für Odysseus. Peripetie: Wirkung auf Ajas, ohne oder mit Wahnsinn nebst lächerlich grauenhafter Tat, Entschluß zum Tode. Katastrophe: Monolog des Helden, Selbstmord.

Hier bieten sich dem Dichter psychologische Aufgaben ersten Ranges: die Erregung, welche in den Bewerbern beim Aussetzen des Preises erwacht und sich zu dem Entschluß verdichtet, um jeden Preis den köstlichen Gewinn zu erwerben; der Streit mit dem prachtvollen Kontrast des Meisters im Worte und in der Einwirkung auf bestimmbare Menschen zu dem unbehilflichen, stammelnden Mann der Tat, welcher für seine Heldenehre mit einer Waffe fechten muß, die zu führen ihm versagt ist; schließlich der Seelenkampf des in gerechter Sache ohne Schuld Unterlegenen, die Unmöglichkeit der Rache trotz physischer Überkraft, die logische Notwendigkeit des Selbstmords. Dabei ergibt sich, daß bei dieser Anlage der Dichtung der Ausgang des Helden, wie ihn die Aithiopis hat, für Ajas der würdigere ist, also ohne Wahnsinn und die ihm folgende Tat.

Äschylus hat, wie oben gezeigt wurde, für seine Trilogie den Stoff so geteilt, daß er für das erste Stück den Wortkampf der Helden, für das zweite, wie wir annehmen müssen, den Selbstmord des Helden, der freilich nur durch Botenbericht gemeldet wird, oder die diesem vorhergehende Szene zum Höhepunkte machte. Damit wies das erste Stück auf das zweite als Ergänzung hin.

Sophokles, welcher jedes Drama als künstlerische Einheit behandelte — er hat übrigens außer dem Ajas auch einen Teukros und einen Eurysakes gedichtet — verzichtete auf die dramatische Darstellung des Waffengerichtes und wählte als Problem lediglich

die Wirkung des Spruchs auf den Helden. Damit ist für Ajas als handelnde Person die unglücklichste Situation geschaffen. Die Exposition zeigt den Helden unzurechnungsfähig. Beim Auftreten ist er von vornherein zur Ohnmacht verurteilt: er kann nichts anderes tun als sterben. Dem Dichter bleibt also als einzige dramatische Aufgabe, den Seelenkampf des Helden darzustellen, welcher zum Entschluß des Todes führen muß. Ja, im Grunde ist von einem Kampf, von einem Für und Wider der streitenden Gründe gar nicht die Rede. In dem Augenblick, wo Ajas aus dem Wahnsinn erwacht und sieht, daß er zum Gespött der Menschen geworden ist, steht es fest, daß es für ihn nur ein Mittel gibt, dem schmachvollen Dasein zu entrinnen, das ihm hier auf Erden nunmehr unwiderruflich beschieden ist. Die Handlung mithin, soweit der Held sie führt, beschränkt sich auf Klage, Entschluß zum Tode und Ausführung des Entschlusses, ist also äußerst dürftig.

Mit Ajas' Tode, d. h. nach dem Höhepunkte der Tragödie, ist unser Interesse erloschen, denn für uns hat damit die Handlung ihren Abschluß erreicht. Nicht für den Griechen. Er mußte erfahren, ob die Seele des Helden im Hades ihre Ruhe finden werde, — welche nur die Bestattung verbürgt. Diese aber wurde Ajas bereits im Epos durch die Atriden verweigert.

Schon Immermann bemerkt in seiner halbverschollenen, aber keineswegs veralteten Abhandlung „Über den rasenden Ajax des Sophokles“ (S. 53): „Nach unsern Ansichten schließt das Trauerspiel mit dem Tode des Helden; nach denen der Griechen bleibt Ajax bis zum Scheiterhaufen Held der Tragödie. Nicht der Tod ist sein Letztes, sondern die Verbrennung; bis dahin hört er nicht auf, durch seine Vertreter zu handeln und, wenn auch nur stumm, in der Sympathie der Zuschauer zu leiden. Bis dahin kann das Schicksal fortwährend Gesetze an ihm vollstrecken. Und wenn wir dies nur festhalten, so befremdet uns der letzte Teil des Stückes nicht mehr. Die Dichtung erscheint auch in ihm durchaus fortschreitend, harmonisch gebildet, bis ins einzelne gegliedert.“ — Und Welcker: „Der andere Teil der Tragödie beruht auf seinem (Ajas') Recht und auf der religiösen Vorstellung von einem Heroengrab. Nicht im Teukros allein spielt, seitdem Ajas tot ist, das Stück fort, sondern in einer Person wie in der andern, und nur zur Ent-

wicklung des Plans, daß Ajas als Heros aus dem Kampf hervorgehe.“ Als Heros aber verehrten ihn Athen und seine Bürger. Unerträglich mußte daher für die Zuschauer die Vorstellung sein, daß der Leichnam des Helden unbestattet verwesen und eine Beute der Geier werden könne. Auch in der Antigone ist ja der Angelpunkt der Handlung der Kampf um die Bestattung oder Nichtbestattung der Leiche des Polyneikes.

So füllt denn der Streit um die Beisetzung des Ajas Peripetie und Ausgang. Er vollzieht sich fast in den Formen eines Prozesses, dessen wechselnden Phasen der bewegliche Athener immer mit Spannung folgt, in diesem Falle mit doppelter. Sind doch Ajas und sein Vertreter Teukros athenische Landsleute, die Gegenpartei Spartaner. Das gute Recht, die heilige Pflicht steht auf athenischer Seite und wird von den Gegnern brutal bekämpft. Die Aufführung der Tragödie ferner fällt in eine Zeit, wo der tödliche Haß beider Staaten den verhängnisvollen Zusammenstoß zwar noch hinauszuschieben, aber auf die Dauer nicht zu vermeiden vermag. So konnte die Verfechtung und der Austrag des Streites um Ajas' Bestattung stürmischen Beifalls gewiß sein.

Auch die innere Einheit des Stückes ist nicht zerstört. Der Held ist zwar ein stiller Mann, aber sein Geschick bleibt der Brennpunkt der weiteren Handlung bis zum Schluß. Wohl begründet ist auch die Bewunderung, welche man der Klarheit und Durchsichtigkeit des Gesamtbaues und der in die Handlung eingreifenden Charaktere von jeher gezollt hat.

Die Wahl der Personen ergibt sich aus dem Epos und den Erfordernissen der Handlung. Die Personen des Spiels sind außer dem Helden Tekmessa und Teukros. Tekmessa dient der starren, erzenen Masse des Helden als tief und zart empfindendes weibliches Gegenbild, Teukros ist die notwendige Fortsetzung des Helden und der entschlossene Verfechter seiner Sache. Fein abschattiert sind auch die Personen des Gegenspiels in der Folge Menelaos, Agamemnon und Odysseus (vgl. die Charakterzeichnung). Indem ferner Odysseus sich über die Parteien erhebt, durch das Gewicht seiner Gründe und die Größe seiner Persönlichkeit den versöhnenden Ausgang erzwingt, hat der Konflikt seine Lösung von innen heraus gefunden und ist der Maschinengott vermieden, und der Zuschauer

scheidet zugleich mit dem Bewußtsein, daß der Athener Ajas keinem unwürdigen Gegner erlegen ist.

Bei dem Verlust der Epen und der Thrakerinnen des Äschylus lassen sich die Neuerungen, welche Sophokles in seiner Dichtung vornahm, nur zum kleinen Teil feststellen oder vermuten. Den Plan zur Ermordung der Fürsten scheint Ajas nach der kleinen Ilias erst im Wahnsinn zu fassen, Sophokles dagegen läßt ihn bei voller Besinnung zu dem unheilvollen Entschluß gelangen. Damit wäre der Held verantwortlich für das beabsichtigte Verbrechen und mit schwerer Schuld beladen. Allerdings befremdet es dann, daß der Dichter weder ein Schuldbewußtsein bei dem wieder zur Vernunft erwachten Helden andeutet, noch sonst im Stück diese sittliche Schuld hervorhebt. Wenn aber Sophokles als erster dichtet, daß bei der Abstimmung ein Betrug zugunsten des Odysseus geschehen ist, wenn er als dessen Urheber die Atriden beschuldigen läßt, so ist klar, was er damit bezweckt: der Preis ist dem Helden nur durch die Schlechtigkeit seiner Feinde entrissen, und diese sollen der Verachtung anheimfallen. In diesen Zusammenhang gehört es auch, daß der angesehene Priester Kalchas dem Helden und seinem Bruder wohl will. Neu ist auch das in seiner Wirkung später darzulegende glückliche Motiv der Warnung des Sehers.

Äschylus bildet den Chor aus kriegsgefangenen Sklavinnen, Sophokles aus den Kriegsgefährten des Helden. Warum Äschylus einen weiblichen Chor wählt, läßt sich nicht entscheiden; deutet er vielleicht auf einen größeren Anteil Tekmessas? Sophokles folgt mit seiner Wahl salaminischer Krieger dem Grundsatz, daß der Chor dem Helden möglichst zu entsprechen hat.

Die wesentlichste und einschneidendste Veränderung, welche sich bei unserem Dichter gegenüber Äschylus nachweisen läßt, betrifft den Tod des Helden. Äschylus befolgt die übliche Praxis, daß blutige Ereignisse nicht auf der Bühne sich abspielen, sondern durch Boten gemeldet werden. Hier wich Sophokles ab, und damit schuf er zugleich eine höchst wirkungsvolle Neuerung. Soll der Tod auf der Bühne erfolgen, so muß der Chor verschwinden, denn dieser würde der Selbstentleibung des Helden nicht ruhig zusehen. Dadurch erhält die dramatische Dichtung zum erstenmal einen wirklichen Monolog. Allerdings ist weder das zeitweilige Abtreten des Chors

noch auch das Gespräch einer Person ohne Zeugen eine Erfindung unseres Dichters. In den Eumeniden verläßt der Chor der Rachegöttinnen V. 231 die Orchestra, um gleich darauf, V. 244, wiedereinzuziehen. Das war notwendig, weil inzwischen der Schauplatz der Handlung von Delphi nach Athen verlegt werden muß. — Nachdem anderseits schon früh, vielleicht von Phrynichos in seinen Phoinissen, der Prolog erfunden ist, d. h. das Auftreten eines Schauspielers vor dem Einzug des Chors, ist auch das Sprechen eines einzelnen ohne Zeugen möglich. So klagt der angeschmiedete Prometheus, nachdem Hephaistos mit seinen Gehilfen sich entfernt hat, der Natur sein Leid V. 88 ff. Doch dies geschieht eben vor dem Auftreten des Okeanidenchors.[1] — Daß aber der Dichter den Chor nach seinem Einzuge zeitweilig entfernt, damit der Held ganz allein sein kann, dafür ist Ajas unseres Wissens das erste Beispiel.

Für den Haushalt des großen Dramas ist der Monolog ein wichtiges Inventarstück geworden. In schicksalvoller Stunde stellt der Held eine Prüfung auf Herz und Nieren an, er enthüllt die tiefsten, geheimsten Quellen seines Seins und Handelns, er wägt die Chancen des Für und Wider ab vor dem entscheidenden Schritt, der ihn in die Pforte des Todes oder zum Siege führen wird. Darum pflegen Monologe von besonderer Wirkung zu sein. Wen durchschauerte es nicht, wenn Wallenstein (Wall. Tod I 4) vor der Verhandlung mit Wrangel das Fazit seines Handelns zieht und am Schluß, „den Blick nachdenkend auf die Tür geheftet“, sagt:

> Noch ist sie rein — noch! Das Verbrechen kam
> Nicht über diese Schwelle noch — So schmal ist
> Die Grenze, die zwei Lebenspfade scheidet!

Wallenstein hat sein Schicksal noch in der Hand, er selbst webt es sich; Ajas bleibt nur das bittere Ende. Die Spannung des Hörers ist im ersten Falle stärker als im zweiten, denn während des Monologs treibt dort die Erwartung alle Fibern bis auf den höchsten Grad der Erregbarkeit; hier ist alles entschieden, die Wirkung muß also dort stärker sein als hier. Doch darf man

---

[1] Übrigens hat es mit dem Prometheus noch seine eigne Bewandtnis; vgl. Bethe, Prolegomena z. ein. Gesch. d. Theaters im Altert. S. 159 ff.

nicht vergessen, daß dieser Unterschied in dem Wesen des aktiven und passiven Helden begründet liegt, — denn auch Wallenstein, obwohl mehr geschoben als selbst vorwärts drängend, führt doch nur durch sein Tun seinen Untergang herbei.

Die Szenenführung des Stücks ergibt sich aus der Handlung, das Auftreten und Abtreten der Personen ist sorgfältig motiviert. Nur der Einzug des Chors erfolgt mit idealer Hast in der ersten Morgenfrühe, und für die Rückkehr des Teukros von seinem Beutezuge in dem passenden Augenblick muß notwendig der Dichter auch der Lenker des glücklichen Zufalls sein. Teukros darf weder zu früh eintreffen, um das Ende des Helden nicht zu verzögern, noch zu spät, um die Verteidigung des Toten übernehmen zu können.

Sonst ergibt sich alles wie von selbst. Odysseus, von Athene begleitet, steht beim Beginn des Prologs vor dem Zelt, weil ihn die Spur des Ajas dorthin geführt hat. Sein Abgang versteht sich ebenfalls, denn hier hat eine höhere Macht gerichtet, und die Befürchtung weiteren Unheils von Ajas' Seite ist gehoben. Der Chor ferner erscheint in wohlbegründeter Besorgnis für seinen Herrn und für sich selbst. Tekmessa tritt in der ersten Szene aus dem Zelt, um, wie sie selbst sagt (V. 328), die Kriegsgefährten als Tröster des Helden hereinzurufen, was denn freilich bei dem kindlichen Bühnenapparat nur in der Illusion geschehen kann: das Innere des Zeltes wird durch das Ekkyklema gewissermaßen auf die Szene geschoben.[1] Ajas selbst kündigt sich wie Elektra an, und die Szenenführung ist dieselbe wie dort: zuerst Schmerzensruf aus dem Innern, dann Auftreten, große Pathosszene mit Gesang, und anschließender Dialog. Bemerkenswert ist ferner das dreifache

---

[1] Es ist schwer verständlich, warum sich Bolle in seiner Programmabhandlung „Die Bühne des Sophokles" (Wismar 1902) gegen die Anwendung des Ekkyklema bei Sophokles sträubt. Er läßt Ajas im Innern des Zeltes „dicht bei der Tür" sitzen, und es wird — wohl, damit er nicht im Dunkeln sitzt — „ein Brett des Daches über der Tür" so ausgehoben, daß „auf den Eingang ein helles Licht fällt". — Glaubt B. im Ernst, daß der Dichter den Helden die Verse seiner großen Pathosszene (V. 348—595) aus der Tür heraus singen und sprechen lassen wird? daß man aus den sieben erhaltenen Stücken „Die Bühne des Sophokles" rekonstruieren kann? Solche Fragen sind ohne Hinzuziehung aller erhaltenen Dramen des 5. Jahrhunderts überhaupt nicht zu beantworten.

Auftreten des Helden in verschiedener Haltung: wahnsinnig und die Geißel schwingend im Prolog, gebrochen auf den Tierleichen sitzend in der zweiten Szene, mit Hektors Schwert zum Todesgang gerüstet in der dritten. Hier will er den Chor und Tekmessa in Sicherheit wiegen. Deshalb muß Tekmessa auf der Bühne sein (s. V. 684 f.), um zu hören, was er sagt, obgleich sie selbst kein Wort zu sprechen hat. Man darf wegen der Anwesenheit des Chors und Tekmessas diese Rede des Helden auch nicht Monolog nennen, wie es gewöhnlich geschieht. — Die vierte Szene, in welcher der Bote die Ankunft des Teukros und die inzwischen eingetretenen Folgen der nächtlichen Tat meldet und den Hörer durch die Warnung des Sehers Kalchas aufs höchste spannt, löst zugleich auf das natürlichste und glücklichste die Aufgabe, den Spielplatz für Ajas' Tod frei zu machen. Denn die Nachricht von der Todesgefahr muß die Wirkung haben, daß Tekmessa den Chor zum Strand auf die Suche nach dem Helden schickt und sich selbst ebenfalls dorthin aufmacht.

Für den zweiten Auftritt der vierten Szene muß der Szenenwechsel erfolgen, doch kann er im wesentlichen nur in der Phantasie des Zuschauers vor sich gehen. Den Hintergrund, das Zelt des Ajas, welches natürlich nicht entfernt werden kann, muß man sich wegdenken und dafür ein einsames Waldtal (V. 892) vorstellen, welches durch Buschwerk angedeutet ist. Bethe (Prolegomena S. 125 ff.) behauptet, der Szenenwechsel erfolge vermittelst des Ekkyklema: Vers 815 wird Ajas — aus dem Zelt natürlich — herausgerollt, das Schwert steht vor ihm. Er hält seinen Monolog, worauf das Ekkyklema wieder zurückgeschoben wird. Den Selbstmord hat sich der Zuschauer hinter der Szene zu denken. V. 894 öffnet sich die Tür wieder; auf dem Ekkyklema erscheint Tekmessa, vor ihr liegt eine Puppe, welche Ajas' Leiche vorstellt. Das Ekkyklema muß dann — Bethe sagt freilich nichts davon — bis zum Schluß des Stückes stehen bleiben. — Diese überraschende Auffassung aber läßt das Wesen des Ekkyklema außeracht. Es dient ausschließlich dazu, uns eine im Innern des Hauses spielende Szene zu zeigen wie in unserem Drama V. 346 ff., aber niemals, einen gänzlichen Szenenwechsel anzudeuten. Die weiteren Unmöglichkeiten, welche sich bei dieser Annahme für den Verlauf des Spieles ergeben,

hat Robert im Hermes Bd. 31 S. 535 ff. nachgewiesen. — In der folgenden Szene muß der Schauspieler, welcher Ajas' Rolle spielt, unauffällig von der Bühne verschwinden. Um Ajas den Augen der Zuschauer nach seinem Falle möglichst zu entziehen, läßt ihn der Dichter in eine Mulde sinken. Später bedeckt Tekmessa den Körper des Helden mit ihrem Mantel; denn der ihrige, nicht des Ajas muß es doch wohl sein, wie das τῷδε in V. 916 zeigt. Diese Handlung läßt sie der Dichter vortrefflich mit den Worten V. 915 ff. begründen, daß der Anblick der blutbesudelten und noch Blut ausströmenden Leiche selbst für die Freunde unerträglich sei. Unter der Hülle des deckenden Mantels kann sich nun der Schauspieler vermittelst der „Charonstreppe", welche unserer Versenkung entspricht, durch einen unterirdischen Gang wieder nach dem Szenengebäude begeben, um sich für seine neue Rolle umzukleiden. Gleichzeitig mit seinem Verschwinden wird für den Körper des Ajas ein Scheinbild untergeschoben. Teukros läßt dieses V. 1003 wieder enthüllen. — Einen bühnentechnischen Zweck verfolgt auch ein Vorgang in dem vierten Auftritt der vierten Szene. Teukros fragt nach einigen Klagerufen, wo Eurysakes ist (V. 985 ff.). Der Chor, mit welchem Teukros spricht, und nicht Tekmessa antwortet: „allein bei den Zelten", worauf Teukros befiehlt, den Knaben sofort hierher in seinen Schutz zu bringen, damit ihn keiner der Feinde raube. Darauf tritt Tekmessa ab, um V. 1168 mit Eurysakes wiederzukommen und bis zum Schluß auf der Bühne zu bleiben. — Wozu dieser Vorgang? Schwerlich wird man mit Teukros zu befürchten haben, daß die Sicherheit des Kindes jetzt schon bedroht sei. Auch erwartet man zunächst nach den ersten Schmerzausbrüchen des Bruders die Totenklage, damit das Gefühl zu seinem Recht kommt. Nachher mag der kühl überlegende Verstand das Seine tun. — Indem Tekmessa abgeht, um Eurysakes zu holen, erreicht der Dichter zunächst die rührende Wirkung des Bildes: das Kind, flehend am Leichnam seines Vaters sitzend, um ihn vor Entweihung zu schützen, wobei „der Chor durch verwandte Ideenreihen den tiefen Gedanken ausspricht, daß die Schwachen und Bedürftigen nunmehr die Schützer des Starken und Vermögenden sind" (Immermann). Ferner muß der Schauspieler, welcher Tekmessas Rolle gibt, für die Schlußszene frei werden, denn diese verlangt für Teukros, Agamemnon

und Odysseus die sämtlichen darstellenden Kräfte. Dies wird erreicht durch ihren Abgang V. 989. Die Tekmessa, welche V. 1168 zurückkehrt, wird durch einen Statisten gestellt. So sind für den Ausgang des Stückes, welcher über das Schicksal des Toten entscheidet, alle Lieben um Ajas versammelt, und mit den drei agierenden Personen wird ein für antike Verhältnisse effektvolles Bühnenschlußbild geschaffen: im Mittelpunkt Ajas' Leichnam, an ihm sitzend Eurysakes und Tekmessa, schließlich herumgruppiert Teukros, Agamemnon, Odysseus, im Vordergrund auf beiden Seiten der Chor der Krieger. Der Aufbruch des Chors, um die Beisetzungsfeierlichkeiten vorzubereiten, und die Besorgung des Leichnams erfolgt nach der Bühnenanweisung aus dem Munde des Teukros V. 1403 ff.

Die Aufführung der Tragödie fällt wahrscheinlich in die vierziger, spätestens in die dreißiger Jahre des fünften Jahrhunderts.

# Philoktet.

## Die Sage im Epos.

Philoktet, der „bogenkundige", der Sohn des Poias, ist ein thessalischer Held. Nach dem Schiffskatalog der Ilias (II 716 f.) herrscht er über die Städte Methone, Thaumakia, Meliboia und Olizon, d. h. über die felsige Halbinsel Magnesia, während er bei den Tragikern der Fürst von Malis, der Landschaft des Spercheiosflusses ist und über die Hauptstadt Trachis gebietet. Vielleicht ist seine Person der Mittelpunkt uralter Sagen, doch liegt über ihnen tiefes Dunkel. Auch sonst sind die sicheren Nachrichten und Zeugnisse über ihn, soweit sie das gesamte Epos und auch das Drama bis auf Sophokles bietet, recht spärlich und dürftig. Was also über Schicksal und Wesen dieses Helden vorgetragen werden kann, beruht zum Teil auf Schlüssen und Folgerungen, die, weil auf ungenügendes Material sich stützend, nur größere oder geringere Wahrscheinlichkeit, aber keine Sicherheit in sich tragen.

Philoktet ist von Bedeutung nur dadurch, daß seine Person untrennbar mit dem Bogen des Herakles verknüpft ist. Er hat

ihn von dem Heros zum Erbe erhalten, weil er diesem den letzten Liebesdienst erwiesen hat (vgl. das Kapitel Trachinierinnen) und weil er der Freund und Waffengefährte des Herakles gewesen ist. Die Verbindung mit der gewaltigsten Erscheinung der griechischen Vorzeit gibt auch Philoktet die Weihe eines ehrfurchtgebietenden Helden; er kommt, soweit wir wissen, auch für das Epos überall nur als Besitzer der Herakleischen Waffe inbetracht.

Daraus ergibt sich sofort eine bedeutsame Folgerung. Ist Herakles der Ilias, d. h. dem äolisch-ionischen Epos, ein Fremder, so muß es auch Philoktet sein, und damit stimmt es denn auch überein, daß er in der Ilias überhaupt nicht auftritt. Nur die einzige Stelle des Schiffskatalogs (II 716—728) nimmt ihn in den Verband der Iliaskämpfer auf und berichtet, daß er mit sieben Schiffen auszog und daß er auf Lemnos lag in seinen Schmerzen, wo ihn die Achäer zurückgelassen hatten. Erst später sollten sie seiner gedenken. — Es ist undenkbar, daß ein großer Held, der unter den Freiern der Helena war und einen unfehlbaren, schrecklichen Bogen führte, nicht in der Ilias eine Rolle gespielt hätte, wenn er dem Dichter bekannt gewesen wäre. Und keine Spur von ihm in der ganzen großen Dichtung! Wir werden daher berechtigt sein, jene Stelle für einen Einschub zu halten.

Gegen diese Behauptung, daß Philoktet der Ilias fremd ist, kann man einwenden, daß seine Nichtbeteiligung an den Kämpfen, welche dieses Epos schildert, sehr natürlich motiviert wird: der Bogen des Herakles verbürgt die Eroberung Trojas; folglich wird sein Besitzer so lange ferngehalten, bis der vom Schicksal bestimmte Zeitpunkt gekommen ist. Aber das ist doch kein Grund, einen Helden ersten Ranges und seine Waffe, wenn beide dem Dichter der Ilias bekannt gewesen wären, von den Kämpfen auszuschließen. Es lag ja in der Macht der Götter, die Wirkung der Waffe, welche schließlich sogar nicht einmal zum Ziele führt, als sie in Tätigkeit getreten ist, aufzuhalten, bis der Augenblick des Verhängnisses gekommen war. Und welche Fülle glänzender, spannender Szenen, man denke nur an die Episode vom Bogen des Pandaros, hat sich der Dichter dann entgehen lassen! Wir schließen umgekehrt: um den Helden in die Ilias einzuführen und doch das völlige Schweigen des Dichters zu begründen, ist jenes Orakel des Helenos

ersonnen, welches den Fall Trojas an den Bogen des Herakles knüpft. So konnte nachträglich auch das dorische Element vor Troja seine Triumphe feiern (wie ja die Feste schon früher durch Herakles und Telamon erobert war), und der Besitzer des Bogens, welcher ebenso wie die Waffe selbst mit der Ilias ursprünglich nichts zu tun hatte, wurde ebenso nachträglich durch die sinnreiche Erdichtung des Schlangenbisses von den klassischen Kämpfen ausgeschlossen. Nun konnten jene Verse in die Boioteia eingeschoben werden.

In der Odyssee, welche die Kenntnis des späteren kyklischen Epos voraussetzt, rühmt Odysseus vor den Phäaken (Od. VIII 219 ff.) den Helden, der ihn allein in der Kunst des Bogens übertroffen habe, als die Achäer vor Troja schossen. Wahrscheinlich spielt Odysseus hier auf eine Szene nach der Ankunft Philoktets im Lager der Achäer an: ein Wettkampf der Bogenschützen des Heeres, bei dem der genesene Philoktet seine alte Kunst mit wiedergewonnener Kraft prüft und alle besiegt (Vgl. dazu Schneidewin im Philologus Bd. 4, 660). Auch gehört Philoktet zu den Helden, welche, ohne vom Zorn der Götter getroffen zu werden, ungefährdet in die Heimat zurückgelangen (Od. II 188 ff.).

Die Schicksale Philoktets vor der Landung der Achäer in der Troas erzählen die Kyprien. Auf der der Landschaft Troas vorgelagerten kleinen Insel Tenedos veranstalteten die Achäerfürsten ein Gastmahl; während des Mahles wurde — die innere Verbindung zwischen dem Gelage und der Katastrophe Philoktets bleibt unklar — Philoktet von einer giftigen Wasserschlange in den Fuß gebissen. Die Wunde war zwar nicht tödlich, ging aber in Eiterung über und verursachte dem Gebissenen unerträgliche Schmerzen. Auch verbreitete der faulige Eiter einen solchen Geruch, daß die Griechen den Unglücklichen auf Lemnos aussetzten. Hier verbrachte er im Elend zehn qualvolle Jahre.

Die Herbeiholung des Helden von Lemnos und seine Taten vor Troja schilderten die Aithiopis und die kleine Ilias. Ihr Inhalt ist wie der der anderen kyklischen Epen nur durch das magere Exzerpt des Proklus bekannt, und mit unserer Kenntnis der Philoktetepisode steht es noch besonders mißlich. Proklus hat die in Betracht kommende Stelle der Aithiopis überhaupt nicht

exzerpiert und die der kleinen Ilias äußerst dürftig. Weil auf dieser sich zunächst alle weiteren Schlüsse aufbauen müssen, setzen wir sie hierher. „Darauf (nämlich nach der Entscheidung über die Waffen des Achilleus und dem Selbstmord des Ajas) fing Odysseus den Helenos im Hinterhalt, und auf das Orakel des Helenos betreffs der Eroberung der Stadt führte Diomedes den Philoktet aus Lemnos zurück. Dieser wurde von Machaon geheilt und erlegte den Alexandros (Paris) im Waffengang. Den Toten, welcher von Menelaos geschändet wurde, hoben die Troer auf und bestatteten ihn. Darauf vermählte sich Deiphobos mit Helena. Und den Neoptolemos führte Odysseus aus Skyros herbei und gab ihm die Waffen seines Vaters." — Aus dieser Quelle also können wir mit Sicherheit nur entnehmen, daß nach dem Orakel des Sehers Helenos die Eroberung der Stadt von der Mitwirkung Philoktets abhängt, der deshalb von Diomedes geholt wird und seine Taten vollbringt. Erst nach deren Schilderung und den Folgen der Erlegung des Paris wird erzählt, daß Odysseus auch den Neoptolemos aus Skyros holt und ihm die Rüstung Achills übergibt.

In seiner ausgezeichneten Studie zu Sophokles' Philoktet (Philologus Bd. 4, 645 ff.) hat es Schneidewin unternommen, diese dürren Notizen innerlich zu verbinden und mit Leben zu beseelen. Kommt dem Resultat auch nur eine allerdings hohe Wahrscheinlichkeit zu, so sind wir doch berechtigt, es aufzunehmen und als Ergänzung der Tatsachen zur Herstellung eines Zusammenhangs einzufügen. — Warum geht Odysseus aus, den Helenos zu fangen? Dies muß doch einen triftigen Grund haben. Es ist anzunehmen, daß nach Ajas' Tod Tekmessas Worte (Soph. Aj. 962 f.) in Erfüllung gehen, die Atriden, die sich jetzt freuen mögen, dürften über seinen Tod noch jammern, wenn man den Speer des Helden nötig habe. Niederlagen werden Zwiespalt und Ratlosigkeit bewirkt haben, bis Kalchas, dessen Seherblick auch hier wie sonst Rat schafft, den besten Seher der Troer, Helenos, zu fangen rät, der allein wisse, woran Trojas Schicksal hange.[1] Odysseus ist außerdem als

[1] Hiervon weiß der Dichter der Ilias offenbar nichts. Quintus von Smyrna, ein ganz später Epiker (s. u.), welcher die für uns wesentlichen Partien der Sage nacherzählt, berichtet auch nichts von Helenos; bei ihm ist nur Kalchas der Wissende.

der Besitzer von Achills Rüstung und als mittelbarer Urheber der Not verpflichtet, Abhilfe zu schaffen, freilich auch sonst zu diesem Werk der geeignetste. So motiviert sich die Gefangennahme des Helenos durch ihn.

Doch Helenos hat wahrscheinlich nicht bloß den Spruch verkündet, daß zur Bezwingung Trojas der Bogen des Herakles nötig sei — wovon allein das Exzerpt berichtet —, sondern auch einen zweiten, daß Troja nur durch einen Aiakiden fallen könne, d. h. durch Neoptolemos. Hätte nämlich Helenos nicht auch noch dieses Orakel gegeben, so wäre ein neues aus anderem Munde nötig geworden und damit „Odysseus' Verdienst herabgedrückt". Jedenfalls aber kann man dies aus der Inhaltsangabe des Proklus nicht herauslesen; hier stehen beide Ereignisse, die Herbeiholung Philoktets und die Berufung des Neoptolemos, ohne innere Verknüpfung. Es bleibt also zweifelhaft, ob diese bereits im Epos vorhanden gewesen und von Proklus nur weggelassen, oder ob sie die Erfindung des Sophokles ist, welcher allein von den drei Tragikern dafür in Betracht kommt.

Im Epos holt zuerst Diomedes allein Philoktet aus Lemnos, darauf Odysseus allein Neoptolemos aus Skyros. Letzteres ist dadurch gut motiviert, daß ja Odysseus der bisherige Besitzer der Rüstung von Neoptolemos' Vater ist und diese dem Sohn einhändigt. Nach dem Epos ferner folgt Philoktet dem Abgesandten, ohne Schwierigkeiten zu machen. Hierin liegt der bedeutsamste Unterschied zwischen der epischen und der dramatischen Darstellung des Mythos.

Wie wir uns etwa die epische Erzählung des Vorgangs, menschlich-natürlich begründet, in Aithiopis und kleiner Ilias zu denken haben, davon können wir uns nach dem Epos des Quintus von Smyrna sehr gut eine Vorstellung machen. Dieser Dichter gehört freilich einer ganz späten Periode an, dem vierten nachchristlichen Jahrhundert, einer Zeit künstlicher Wiederbelebung epischer Poesie, welche mit üppiger Fruchtbarkeit mythographische Dichtungen von teilweise unermeßlicher Länge produzierte. Und doch setzt Christ in seiner Literaturgeschichte gerade für unseren Fall treffend das schöne Wort aus der Anthologie (XII 178) an die Spitze dieses Abschnitts: „Geht die Sonne auch unter, so ist es doch noch

die Sonne.“ Besonders Quintus, welcher sich in seiner die nachhomerischen Epen zusammenfassenden Dichtung einer anerkennenswerten Kürze befleißigt, erzählt im Sinn und Geist seiner Vorbilder und beherrscht auch die epische Form und Diktion. Auch bei ihm erfolgt übrigens Philoktets und Neoptolemos' Berufung ohne Zusammenhang nacheinander, nur geht nach Sophokleischem Vorbild die Herbeiholung des Neoptolemos voraus, und Diomedes nebst Odysseus sind es, welche die Mission von Lemnos ausführen. Quintus nun widmet dieser Episode gegen hundert Verse, also genug für uns, um die epische Methode zu erkennen. In seinem Bericht dürfen wir getrost einen Reflex des Bildes sehen, welches die ionische, aus dem jungfräulichen Boden eines ungebrochenen Volkstums quellende Dichtung zwölfhundert Jahre vor ihm entwarf. Er erzählt:

„Als sie (Odysseus und Diomedes) nach Lemnos kamen und zur steinernen Höhle, in welcher der Sohn des Poias lag, da ergriff sie Entsetzen, als sie erblickten den Mann, stöhnend in greulichen Schmerzen, auf den harten Boden gelagert. Ringsum waren viele Federn geschüttet auf die Ruhestatt, Vogelbälge waren ihm zusammengenäht um den Leib zur Abwehr der schrecklichen Kälte. Struppig umstarrte sein Haar das Haupt wie eines verderblichen Tieres; abgezehrt war seine ganze Gestalt, nur Haut umgab die Knochen, Schmutz überzog die Wangen, hohl lagen unter den Brauen die Augen dem gequälten Manne, und unaufhörlich ertönte seine Klage, denn ihn folterte die schwarze Wunde, bis auf den Knochen gedrungen; besudelt von Eiter, der ewig aus der Wunde tropfte, war der Boden der weiten Höhle. Neben dem Lager lehnte der lange Köcher mit Pfeilen gefüllt, teils zur Jagd, teils zur Abwehr: sie überzog das verderbliche Gift der Hydra. Vor ihm lag nahe der gewaltige Bogen, aus gekrümmten Hörnern gefügt unter des Herakles unermüdlichen Händen. Und als er jene die Schritte lenken sah zur weiten Grotte, da eilte er hastig, gegen beide zu schießen die schmerzenbringenden Geschosse, wilden Zorn im Herzen, weil sie ihn vordem in seinen Schmerzen allein zurückgelassen am öden Strande des Meeres. Und schnell hätte er vollendet, was das Herz ihm wollte, hätte nicht Athene verscheucht seinen Groll. Sie aber kamen nahe, und

in der Grotte sich neben ihn setzend fragten sie ihn um die arge Wunde und die schrecklichen Schmerzen; und er erzählte ihnen seine Qualen. Doch sie richteten ihn auf: heilen werde ihm die verderbliche Wunde, wenn er gekommen zum Heer der Achäer, die selbst in Trübsal säßen bei den Schiffen und die Atriden mit ihnen. Keiner der Achäer sei schuld an dem Unglück, sondern die argen Moiren, welche die Sterblichen bald schlagen, bald erhöhn, wie sie wollen. Er aber horchend auf Odysseus und den göttergleichen Diomedes ließ leicht ab von seinem fressenden Groll, so sehr er auch vordem zürnte um alles, das er erduldet."

Die Hinweisung auf die Moiren, welche über uns arme Sterbliche nach ihrem Gefallen gebieten, die Zusicherung und die begründete Hoffnung auf Heilung, die Gewißheit, aus seiner Verlassenheit und seinem Elend erlöst zu werden, reichen völlig aus, um die Einwilligung des Helden zu begründen. Es erhebt sich in der Seele des Lesers kein Widerspruch, wenn er die gegenwärtige und zukünftige Lage des Helden bedenkt; ja, wir können es verstehen, daß er sich sogar leicht besänftigen läßt und seinem Zorne entsagt. — Echt episch ist auch das Eingreifen der Göttin, welche zu Anfang im gefährlichsten Augenblick den aufsteigenden Grimm Philoktets dämpft und so das Abschießen der Pfeile hindert.

Überall ist es für die ältere Sage, an die sich auch die Lyriker, z. B. Bakchylides, anschließen, charakteristisch, daß sie für die Eroberung der Stadt mehr Gewicht auf den Bogen des Herakles als auf seinen derzeitigen Besitzer legt. Es wird auch nirgends angedeutet, daß Philoktet erheblichen Widerstand leistet. Das Schicksal will, daß die Griechen zehn Jahre um Troja kämpfen sollen: darum wird der Bogen ferngehalten und mit ihm der Held; als die zehn Jahre abgelaufen sind, muß der Bogen herbei, und Philoktet fügt sich ohne weiteres Widerstreben: der Mensch hat sich dem Schicksal zu beugen.

## Die dramatische Behandlung des Stoffes.

Anders als das Epos verfährt das Drama. „Die Wege des Drama und des Epos laufen völlig auseinander: der Epiker geht auf raschen Erfolg der gebotenen Tat aus, das Drama fordert

spannende Verwicklung: jenes sucht nicht nach Schwierigkeiten, dieses heischt sie.“ Das Drama stellt nicht den Verlauf von Ereignissen dar, sondern Menschen in ihren seelischen Kämpfen und Leiden. Darum ist für den tragischen Dichter in unserem Falle der fruchtbare Moment gefunden, sobald er seinen Blick auf den Besitzer des Bogens lenkt und gerade umgekehrt wie der Epiker die Person Philoktets in den Vordergrund rückt. Welche leiblichen und seelischen Qualen mußte dieser Mann während zehn endloser Jahre erduldet haben! Mit welchen Hoffnungen fuhr er hinaus über das Meer, dem Ruhme entgegen! Und nun dicht vor der Landung, ehe noch das Ziel der Kämpfe sichtbar geworden, muß ihn das grausame Schicksal treffen! Ja, die eigenen Waffengefährten geben ihn dem Elend preis, Odysseus setzt ihn auf Befehl Agamemnons aus! Welches Maß von Bitterkeit, Groll und Haß muß sich in dieser Brust gehäuft haben, bis man sich erinnert, daß man ihn braucht. Und nun soll er mitgehen?

Kurz, der gewaltige psychologische Fortschritt, den das Drama macht, beruht darauf, daß es den Hauptaccent auf den Entschluß legt, den es dem Helden kosten muß, trotz des gegenwärtigen Elends, trotz der Sicherheit baldiger Heilung und hohen Ruhmes der Berufung, der Bitte, dem Flehen der alten Waffengefährten Folge zu leisten.

Alle drei Meister des attischen Dramas haben das dankbare Problem behandelt; am vollkommensten hat es erfaßt und durchgeführt unser Dichter, er diesmal als letzter von ihnen. Wann Äschylus seinen Philoktet zur Aufführung brachte, ist unbekannt, von Euripides wissen wir, daß die Aufführung seines Stückes im Anfangsjahr des peloponnesischen Krieges, im Frühling 431 erfolgte. Beträchtlich später, im Jahre 409, sahen die Athener den Philoktet des Sophokles über die Bretter gehen. Ehrfurcht und Rührung muß uns ergreifen angesichts dieser herrlichen Dichtung. Die Grenze des Alters, welche der Prophet dem Menschen gibt, wenn es hoch kommt, hatte der Dichter längst überschritten, und als fünfundachtzigjähriger Greis bricht er noch eine goldene Frucht vom Baume seines Lebens, um sie seinem Volke als Erquickung in schwerer Not zu reichen. Nur Tizian läßt sich in solcher Lebens- und Schaffenskraft mit Sophokles vergleichen.

Leider sind die Stücke der beiden ersten Bearbeiter verloren gegangen. Sind wir hier also nicht in der glücklichen Lage wie im Falle der Elektra, so brauchen wir doch nicht den Verlust dreier Dramen zu betrauern, wie den der drei Palamedes, deren Held demselben Sagenkreis angehört und einem ähnlichen, aber noch tragischeren Schicksal verfällt als Philoktet. Ja, wir können uns sogar ein ungefähres Bild des Äschyleischen und Euripideischen Stückes machen und auch hier die verschiedene Arbeitsweise und Art der drei Meister studieren. Dies verdanken wir dem Rhetor Dion Chrysostomos. Dieser Schützling der Kaiser Vespasian, Nerva und Trajan, ein Sohn der Stadt Prusa in Bithynien, hat einen Essai geschrieben (Stück 52), in welchem er die drei Dramen miteinander vergleicht. Das Reizvollste an der Arbeit ist freilich die Einleitung, aus der wir sehen, wie damals ein vornehmer Mann, der den Wert des Frühaufstehens schätzt, seinen Morgen verbringt. Doch auch die Bearbeitung des Themas ist für uns unschätzbar, da wir sonst über die Behandlung des Stoffes durch Äschylus und Euripides gänzlich im unklaren wären. Dion versetzt sich in die Rolle eines Brabeuten und gesteht, daß er nicht wagen würde, unter seinem Eid als Kampfrichter einem der drei Rivalen die Palme zuzuerkennen. Leider stehen die Angaben, welche er über den Inhalt der drei Tragödien macht, im umgekehrten Verhältnis zu unserer Wißbegierde: von Äschylus erfahren wir das wenigste, von Sophokles das meiste.

## Der Philoktet des Äschylus und des Euripides.

Wenn wir auch nicht imstande sind, Äschylus' und Euripides' Dichtung nach ihrem Bau zu rekonstruieren, so können wir doch ungefähr den Verlauf der Handlung erkennen.

Die dramatische Tat des Äschylus besteht darin, daß er im Gegensatz zum Epos Odysseus zum Träger der Mission macht. Darin zeigt sich die Genialität dieses Großen. Er hat erkannt, worauf es für das Drama ankommt. Darum steigert er die Schwierigkeit des Entschlusses, den die Einwilligung Philoktet kosten muß, wenn kein harmloser Biedermann wie Diomedes, sondern sein bösester Feind, als der ihn ausgesetzt hat, ihn zu holen kommt. Fortan bleibt Odysseus die Seele des Gegenspiels. Euripides und

Sophokles tun nur etwas hinzu: sie geben ihm einen Genossen; und in dessen Wahl zeigt sich Sophokles als der überlegene. — An der Dichtung des Äschylus rühmt Dion Chrysostomos die Vorzüge und Eigentümlichkeiten, welche wir auch aus seinen erhaltenen Tragödien kennen: die Altertümlichkeit, die Größe und Einfachheit, die Kühnheit der Gedanken und der Diktion, das Verschmähen kleinlicher Motivierung und gesuchter Effekte. Sein Odysseus ist zwar ein listiger Mann, aber nur insoweit, als er durch Gewandtheit und Findigkeit vor den einfach gefügten Charakteren der Heroenzeit sich abhebt. Der Dichter hat sich dagegen nicht die Aufgabe gestellt, Philoktet so zu überreden und innerlich zu verwandeln, wie es Iphigenie mit Thoas gelingt, der sich — in entgegengesetzter Lage — durch den unbeschreiblichen Adel Iphigeniens und die Gewalt ihrer Gründe wider seinen Willen gezwungen sieht, ihr schließlich mit einem „Lebt wohl" die Hand zu reichen. Diese höchste Aufgabe hat auch Sophokles nicht gelöst.

Bei Äschylus verläuft die Handlung folgendermaßen.[1] Odysseus' Schiff wartet am Strande, bereit zur Abfahrt, sobald die Beute geborgen ist. Er tritt zuerst auf, denn nur Odysseus, nicht Philoktet kann die Exposition geben. Den Chor bilden Lemnier. Ob diese sofort nach dem Prolog auftreten oder ob vorher schon eine Begegnung zwischen Odysseus und Philoktet erfolgt, bleibt ungewiß; wahrscheinlich ist, schon des Gegensatzes willen, wie ihn Euripides gegenüber Äschylus liebt, das erstere. Vor dem Auftreten des Chors ist Odysseus abgegangen, nach dem Einzugslied tritt Philoktet auf und erzählt dem Chor sein Schicksal und seine Leiden. Dann Erscheinen des Odysseus, den Philoktet nicht wiedererkennt. Dies ist die erste Szene von großer dramatischer Wirkung. Odysseus will sich des Bogens durch Diebstahl oder Raub bemächtigen; seine Aufgabe ist daher zunächst, sich in das Vertrauen des Arglosen einzuschmeicheln. Hat er die Waffe in seinem Besitz, so wird sich Philoktet wohl oder übel entschließen müssen, ihm zu folgen. So erzählt er ihm denn, die Achäer seien im Unglück, Agamemnon tot, Odysseus — wodurch er den Dulder am meisten erfreuen mußte — an

[1] Der Rekonstruktion Welckers (Kl. Schriften IV 180 ff.), welcher den Philoktet des Accius für Äschylus heranzieht, vermögen wir uns nicht anzuschließen.

schimpflichster Ursache, wahrscheinlich durch Anklage und Überführung schmählicher Tat, zugrunde gegangen, das ganze Heer vernichtet. Nach Dions Zeugnis haben Odysseus' Reden, durch welche dieser den Helden an sich zieht, mehr Hand und Fuß, sind einem Helden geziemender und haben größere Überzeugungskraft, als sie des Euripides tiftelnde Kunst auszuklügeln vermag. — So weit der Bericht des Rhetors. Wir müssen dann weiter folgern, daß Philoktet, der seinem Feinde mit kindlichem Vertrauen begegnet, von einem Anfall seiner Krankheit ergriffen wird und das Bewußtsein verliert. Diese Gelegenheit benutzt Odysseus, den Bogen zu rauben und in Sicherheit zu bringen. Philoktet erwacht und sieht sich betrogen. Odysseus gibt sich ihm zu erkennen. Verzweiflung des Helden, der aber dann *πειθοῖ ἀναγκαίᾳ*, d. h. halb durch Überredung (aus den im Epos entwickelten Gründen), halb durch den Zwang seiner hilflosen Lage und Gewalt von Odysseus' Seite veranlaßt wird, das Schiff zu besteigen.

---

Der Philoktet des Euripides muß eine der glänzendsten Leistungen dieses ebenso begabten wie krankhaft ehrgeizigen Dichters gewesen sein, der sich in rastlosem Schaffensdrang an der Lösung immer neuer psychologischer Probleme verzehrte. Aus den Urteilen Dions sehen wir auch, wie er sich bemühte, Äschylus etwas am Zeuge zu flicken und durch die Kunst sorgfältigerer Motivierung, reicherer Handlung, verwickelterer Situationen und spannenderen Schlußeffekts seinen Vorgänger zu übertrumpfen. Dion Chrysostomos rühmt außerdem an diesem Drama die bewundernswerte Überzeugungskraft seiner Reden, das „Politische", d. h. doch wohl Staatsmännische, die über private, persönliche Meinungen sich erhebende Anschauung, welche die Dinge wie Perikles unter dem Gesichtspunkte des Gemeinwohls oder philosophisch sub specie aeternitatis mit Spinoza zu reden betrachtet; den planen, natürlichen Fluß des Dialogs, die Anmut der lyrischen Partien, welche vor allem reichste Lebensweisheit atmen und dem Hörer als Sporn zum sittlichen Handeln zu dienen geeignet sind.

Um die Handlung des Euripideischen Philoktet zu rekonstruieren, sind wir nun nicht ausschließlich auf jenen Essai des Dion angewiesen, welcher die Grundlage der vorstehenden Deduktionen

bildet. Das 59. Stück desselben Rhetors gibt eine ausführliche Paraphrase vom Prolog unseres Dramas. Diese Paraphrase, ferner die Trümmer der römischen Tragödie des Accius, welche zwar auch Äschyleische und Sophokleische Motive enthalten haben mag, aber doch dem Geschmack des römischen Publikums entsprechend wesentlich auf Euripides' Darstellung aufgebaut ist,[1] bildliche Darstellungen auf etruskischen Aschenkisten und einige Versfragmente gestatten uns, das Drama, wenn auch nicht Szene für Szene, so doch in seinen Grundzügen genauer wiederherzustellen als den Philoktet des Äschylus. Doch bleibt ein Zweifel, dessen Lösung mit den jetzigen Mitteln kaum gelingen wird.

Euripides weicht von seinem Vorgänger zunächst insofern ab, als Odysseus und Diomedes berufen sind, den Helden zur Fahrt nach Troja zu bewegen. Diomedes spielt anscheinend bei Euripides eine untergeordnete Rolle. Er hat ihn wohl nur hinzugezogen, um von Äschylus abzuweichen und die Handlung reicher zu gestalten, und er hat gerade Diomedes gewählt, weil dieser der Erkorene des Epos ist und bei Homer auch sonst den Teilnehmer an gewagten Expeditionen des Odysseus abgibt. Ferner besteht auch sein Chor zwar aus Lemniern, aber er versetzt doch Äschylus einen Hieb, indem er scheinbar eine Verbesserung anbringt. Sein Chor entschuldigt sich nämlich nach dem Einzug vor Philoktet, daß er (d. h. die Bewohner von Lemnos) während so langer Jahre nicht zu ihm gekommen sei und ihm keine Hilfe gebracht habe. Äschylus hat auf solche Entschuldigung verzichtet, und schon Dion erklärt dies für tragischer. Mit Recht. Denn wenn Euripides von der Erwägung ausgeht, daß die Anwesenheit eines so hervorragenden Fremden unter so außergewöhnlichen Umständen den Insulanern auf die Dauer unmöglich verborgen bleiben konnte und deshalb seine Choreuten sich wegen ihrer Teilnahmlosigkeit entschuldigen läßt, so macht er gerade dadurch den platten Verstand auf diese Unwahrscheinlichkeit erst aufmerksam. Und Dion stellt sie nicht mit Unrecht auf gleiche Linie mit andern, welche ebenfalls die Natur der Tragödie nötig macht, z. B. die ideale Schnelligkeit von Herolden (vgl. dazu unsere Ausführungen zu den Trachinierinnen).

[1] Vgl. Ribbeck „Die Römische Tragödie im Zeitalter der Republik" S. 376 ff.

— Derselben Erwägung entsprang bei Euripides die Einführung eines Lemniers namens Aktor,[1] der Philoktet kennen gelernt hat und oft mit ihm zusammengetroffen ist. Wie fein und wirkungsvoll es ist, Philoktet gerade ohne den Trost menschlicher Gesellschaft zu lassen, hat Lessing schon im Laokoon überzeugend nachgewiesen, ebenso wie die Wirkung des übernatürlichen Giftes, das kein Ende und keine Milderung der Qualen des Dulders absehen läßt, während Euripides, auch darin rationalistischer und deshalb platter, erzählt, daß die Krankheit anfangs unerträglich gewesen sei, ihre Wut aber mit der Zeit bedeutend nachgelassen habe, während sie bei Sophokles sich sogar stetig verschlimmert (V. 259). Ebenso läßt er Odysseus' Äußeres durch Athene verwandeln, damit Philoktet ihn nicht erkennt. Hinwiederum ist es gegen das Epos — von Äschylus wissen wir darüber nichts — ein feiner Zug, daß er dichtet, Philoktet sei das Opfer des Gemeinwohls und Sieges der Achäer geworden. Der Erfolg des Feldzuges sei nämlich an eine Spende am Altar der Nymphe Chryse gebunden gewesen. Philoktet habe diesen Altar gezeigt, und deswegen sei er, da Chryse auf seiten Trojas stand, von der Schlange gebissen worden. Dadurch verstärkt der Dichter die Schuld der Waffengenossen, welche den Mann einem trostlosen Schicksal preisgeben, der ein Hindernis zum Siege aus dem Wege räumt, und erhöht das Mitleid mit dem Helden. Die kühnste und überraschendste Änderung aber nimmt er vor, wenn er gleichzeitig mit Odysseus eine Gesandtschaft der Troer an Philoktet ausschickt, welche diesem die Krone Trojas bietet, wenn er sich und seinen Bogen ihrer Sache zur Verfügung stellt. Welche Perspektive wechselnder Bilder und fruchtbarster rhetorischer Motive wird dadurch geschaffen!

Die Handlung scheint folgendermaßen zu verlaufen. Prolog:

[1] Hyginus nennt Aktor den König der Lemnier, und den Hirten, der Philoktet gepflegt hat, Phimachus (d. h. Iphimachus), Sohn des Dolophion (Dolopion). Schneidewin hat aus dem Zusatz „Sohn des Dolopion" erkannt, daß Hyginus die Namen verwechselt hat. Iphimachus ist der König, Aktor der Hirt. Auch bei Dion kann man zu Aktor den Hirten mit einer kleinen Ergänzung und Änderung leicht herstellen. Er sagt: *τὸν Ἄκτορα εἰσάγει, ἕνα Λημνίων.* Schreibt man statt *ἕνα ποιμένα* und verwandelt das *ω* von *Λημνίων* in *ο*, so ist der lemnische Hirt da; und ein Hirt ist dieser Lemnier doch gewesen.

— über dessen Inhalt wir aus Dion Chrysostomos am genauesten unterrichtet sind — Odysseus, allein auftretend, spricht: „Ich habe den Ruhm des tüchtigsten und weisesten der Hellenen. Doch welchen Wert hat Klugheit und Weisheit, wenn sie nur Mühe und Arbeit bringt! Aber der Ehrgeiz ist dem Menschen der schärfste Sporn. Er will bewundert werden um kühner Taten willen. Auch mich stachelt der Ehrgeiz, und um meinen alten Ruhm nicht zu verlieren, muß ich in immer neue Gefahren stürmen. So auch jetzt. Ich hätte es nicht gewagt, doch Athene sprach mir Mut ein im Traum, sie hat mir Gestalt und Stimme verwandelt. Ein schwerer Kampf steht mir bevor mit der phrygischen Gesandtschaft. Alle Kraft gilt es jetzt zusammenzunehmen. — Wehe, der Sohn des Poias kommt!" Philoktet tritt auf, mit Tierfellen umhüllt, abgezehrt, elend, das Antlitz verwüstet, ein furchtbarer Anblick, über den Odysseus sich entsetzt. Dialog zwischen beiden. Philoktet (mißtrauisch): „Was willst du hier an dieser Stätte des Unglücks?" Odysseus: „Ich bin kein Frevler; ein Argiver vom Troerzuge." Philoktet: „Dann mußt du sterben." Spannt den Bogen und legt an. Odysseus: „Ich bin nicht ihr Freund, sondern ihr Feind." Philoktet: „Warum?" Odysseus: „Ich war ein Freund des Palamedes." (Erzählt dessen Schicksal.) „Sein Verderber Odysseus hat nicht geruht, bis er alle Freunde seines Opfers vernichtet; ich bin entflohen, nun so elend wie du. Sorge, daß ich in die Heimat gelange; auch für dich findet sich wohl die Heimkehr." Philoktet (gewonnen und vertrauend): „Ich bin hilflos, doch teile mein Leben, bis sich für dich Rettung findet." — So weit der Prolog.

Dann Einzug des Chors von Lemniern, motiviert durch die Meldung, daß eine trojanische Gesandtschaft gelandet ist, deren Ankunft bevorsteht. Diese Nachricht muß Odysseus veranlassen, sich um die Erlangung des Bogens zu bemühen. Dialog zwischen Odysseus und Diomedes, während Philoktet in der Höhle weilt, vielleicht weil er fühlt, daß ein Ausbruch des Leidens im Anzuge ist. Es wird ein Plan verabredet, dessen Ausführung alsbald erfolgen kann, da jetzt den Dulder der Krampf ergreift. Wie der Raub des Bogens erfolgt sein mag, zeigt eine Gruppe von Bildern jener Aschenkisten, welche dasselbe Motiv mit geringen Abweichungen behandeln. Man sieht Philoktet, der aus der Ohnmacht erwacht

ist und welchen Odysseus verbunden hat. Dieser erscheint mit der Pflege des Leidenden beschäftigt, er hält das kranke, mit Binden umwickelte Bein fest. Im Rücken Philoktets ergreift ein Mann (Diomedes) Bogen und Köcher, welche an der Wand lehnen. Odysseus bezweckt also mit seinem Liebesdienst offenbar, die Aufmerksamkeit des Dulders auf sich zu lenken, damit sein Komplice den Diebstahl ungestört ausführen kann. Sollte Philoktet aber auch die Täuschung merken, so würde er doch den Raub nicht verhindern können, da Odysseus sein Bein festhält.

Bald muß Philoktet merken, daß er betrogen ist. Verzweiflungsszene. Dies ist der geeignete Moment für das Auftreten der phrygischen Gesandtschaft. Die nun folgende Szene muß von außerordentlicher dramatischer Wirkung gewesen sein. Die Entscheidung des tränenvollen Krieges ist vom Kriegsschauplatz nach einer wüsten Insel verlegt; nicht das Schwert, sondern das Wort wird den Kampf ausfechten: hie Odysseus, der redegewaltigste Held der Achäer, dort die trojanischen Abgesandten, Odysseus, der geeignetste Mann und doch wieder der, dessen Person Philoktets Entschluß am meisten erschweren muß, die Troer mit den lockendsten Anerbietungen. — Hier setzte der Dichter seine ganze dialektische und rhetorische Kraft ein, er trieb die Gegensätze energisch heraus, wie Dion sagt, und wußte das Gewicht der Gründe nach beiden Seiten hin so zu verteilen, daß die Wage im Gleichgewicht stand. Mit atemloser Spannung mögen die redefreudigen und gernhörenden Athener der Entwicklung des Kampfes gelauscht haben. Dabei bot sich dem Dichter auch Gelegenheit, seine politische Erfahrung und ethische Weisheit zu jener Fülle formvollendeter Sprüche auszuprägen, welche Dion rühmt und deren uns einige überliefert sind. Und weiter: der Mann, welcher sich soeben noch in elenderer Lage befand als der elendeste Sklave, es ist der Umworbenste auf Erden, an seinem Ja und Nein hangen die Geschicke zweier Völker. Er entscheidet sich, wie es Pflicht und Vaterlandsliebe gebieten, das Ende des Dramas ist der Triumph der guten Sache, diesmal auch ohne Maschinengott.

Eine Frage bleibt bei dem hier entwickelten Gang der Handlung freilich offen. Wie und in welchem Augenblick kommt Philoktet wieder in den Besitz seiner Waffe? Odysseus muß sie ihm nach

Dions Bericht gestohlen oder geraubt haben; anderseits konnte den Troern an der bloßen Person des Helden ohne den Schicksalsbogen nichts gelegen sein: folglich mußte die Waffe vor dem Beginn des Rededuells wieder in den Händen Philoktets sein. Wie das geschah, läßt sich bis jetzt nicht entscheiden, Vermutungen sind müßig und überflüssig.

## Der Philoktet des Sophokles.

Wir sind nunmehr imstande, die Veränderungen und Neuerungen zu übersehen, welche Sophokles bei der Gestaltung des Stoffes für seine Dichtung vornahm. Die erste besteht in dem Körper des Chors. Es sind bei ihm die Schiffsleute der achäischen Abgesandten. Indem er Lemnier vermeidet, entgeht er den Unwahrscheinlichkeiten seiner Vorgänger und führt so am konsequentesten das fruchtbare Motiv der völligen Verlassenheit des Helden durch. Am bedeutsamsten aber ist es, daß er zwar Odysseus als Hauptträger und Seele der Mission beibehält, ihm aber nicht den schemenhaften Diomedes, sondern Neoptolemos zugesellt. Als notwendige Voraussetzung dazu ergibt sich, daß dann Neoptolemos im Gegensatz zum Epos vor Philoktet aus Skyros geholt werden muß (durch Odysseus und Phönix). Ferner verbindet er Neoptolemos und Philoktet unauflöslich miteinander, indem er den Ruhm des Neoptolemos von der Gewinnung Philoktets abhängig macht: ohne Philoktet und den Herakleischen Bogen kann Troja nicht fallen, ohne Neoptolemos und Achills Waffen ebensowenig. Durch diese Verkettung von Neoptolemos' Interessen mit Philoktet ergibt sich die Folgerung für den inneren Anteil des Neoptolemos an der Handlung von selbst. Um die Schwierigkeit des Problems noch zu steigern, dichtet er schließlich, daß Philoktet nicht durch List, also mit einem äußerlichen Mittel, in das Lager gebracht werden darf, sondern durch Überredung, also innerlich, geistig zu gewinnen ist. Damit hat sich der Dichter eine Aufgabe gestellt, deren Lösung an Schwierigkeit der des Euripides nichts nachgibt. Euripides wirkt durch stärkere Effekte, durch glänzendere Erfindung, Sophokles verfährt innerlicher und psychologischer, er verzichtet auf alles, was durch äußerliche Überraschung zu fesseln geeignet ist. Außerdem

vertieft und erweitert der Dichter durch die überaus glückliche Einführung des Neoptolemos die Idee der Tragödie, wie wir später sehen werden.

## Die Vorfabel.

Als einstiger Mitbewerber um die Hand Helenas nimmt Philoktet, der Sohn der Königs Poias von Trachis, mit sieben Schiffen an der Heerfahrt gegen Troja teil. Unterwegs legt die Flotte bei der kleinen Insel Chryse unweit Lemnos an. Philoktet nähert sich einem eingehegten Platz, welcher der Nymphe Chryse geweiht ist, und wird von einer giftigen Wasserschlange, welche den heiligen Raum bewacht, in den Fuß gebissen. Dies Unglück erleidet er als Besitzer des Herakleischen Bogens, ohne den Troja nicht fallen kann. Denn da es das Schicksal will, daß die Stadt erst nach zehn Jahren ihren Untergang findet, so muß die Waffe und ihr Besitzer während der Zwischenzeit von Troja ferngehalten werden. Welchen Anteil die Nymphe Chryse an dem Ereignis hat, bleibt dunkel; gewiß ist, daß sie Philoktet zürnt (V. 194), mag sie nun auf seiten der Troer stehen und auf Befehl der Götter handeln, oder, wie der Scholiast berichtet, aus verschmähter Liebe den Schlangenbiß herbeiführen. Die Achäer, welche den Geruch der eiternden Wunde und das Geschrei des Unglücklichen, welches die Opferhandlungen stört, nicht ertragen können, setzen ihn, während er schläft, auf Lemnos aus. Odysseus ist es, welcher auf den Befehl der Atriden den traurigen Auftrag vollzieht. Als Philoktet erwacht, sind alle Schiffe, auch die seinen, verschwunden. Neun Jahre lebt er einsam und hilflos in der Öde, gefoltert von übermenschlichen Schmerzen; nur der Bogen, den ihm die Achäer gelassen haben, fristet ihm das Leben.

Die Schicksalstunde für Troja bricht an; der gefangene trojanische Seher Helenos weissagt, die Feste werde fallen, wenn Neoptolemos berufen werde, um in der Rüstung seines Vaters zu kämpfen, und wenn sich Philoktet bewegen lasse, aus Lemnos zu kommen. Doch sei eine Bedingung an die andre geknüpft: Neoptolemos könne nicht ohne Philoktet, Philoktet nicht ohne Neoptolemos siegen. Odysseus und Phönix holen deshalb zuerst den Sohn des Achilleus aus Skyros, dann machen sich Odysseus und

Neoptolemos auf und fahren nach Lemnos, um Philoktet zur Teilnahme am Kampfe zu bewegen. Mit ihrem Eintreffen beginnt das Stück.

## Die Fabel.

Das Schiff, mit welchem Odysseus und Neoptolemos gekommen sind, Philoktet zu holen, liegt hinter den Klippen des Strandes versteckt. Sie suchen die Höhle Philoktets auf, welcher abwesend ist, und verabreden, nachdem Neoptolemos mit Mühe für arglistiges Handeln gewonnen ist, eine Intrige, um Philoktet auf das Schiff zu locken. Neoptolemos gewinnt durch einen lügenhaften Bericht das Vertrauen des arglosen Dulders; dieser rüstet sich, Neoptolemos, wie er glaubt, in die Heimat zu folgen: da wirft ihn ein Anfall des Leidens nieder. Er vertraut Neoptolemos seinen Bogen an. Der Anblick des Leidens und des in Ohnmacht gesunkenen Unglücklichen bewirken, daß Neoptolemos' besseres Selbst erwacht und er Philoktet, nachdem dieser wieder zur Besinnung gekommen ist, die Wahrheit eröffnet. Philoktet weigert sich, nach Troja zu gehen, und verlangt seinen Bogen zurück. Neoptolemos gibt ihn nicht heraus. Die Verzweiflung des Beraubten bringt Neoptolemos ins Schwanken; da springt Odysseus ein. Dessen Drohungen und Gewalttätigkeiten verstärken nur Philoktets Widerstand. Aber in Neoptolemos' Seele bewirkt die Scham über die Lüge und die Erwägung, in welche Lage er Philoktet jetzt gebracht hat, den völligen Durchbruch des Guten: die Rückgabe des Bogens erfolgt trotz äußersten Widerstandes des Odysseus. Ein letzter Überredungsversuch scheitert an Philoktets Willensstärke; diese zwingt sogar Neoptolemos in ihren Dienst. Erst die Mahnung des verklärten Herakles, welcher den Schluß des Zeus verkündet, vermag ihn umzustimmen.

## Das Gerüst der Tragödie.

Ort der Handlung: Lemnos. Szene: wilde Felsenküste mit zerrissenen Klippen; oben, den Hintergrund bildend, eine Felswand mit zwei Höhleneingängen. Darüber der Vulkan Mosychlos (V. 800). Zeit: das zehnte Jahr des trojanischen Krieges.

Prolog V. 1—134. Personen: Odysseus und Neoptolemos mit einem Diener (s. V. 45). Der Prolog ist zweiteilig und be-

trifft V. 1—49 Philoktet, V. 50—134 Neoptolemos und den Plan zur Gewinnung Philoktets.

Odysseus: „Dies ist der Ort, wo ich einst Philoktet ausgesetzt auf Befehl der Atriden. Ist hier die Höhle? Siehe zu.“ Neoptolemos klimmt die Felsen empor, entdeckt die Höhle. Sichere Spuren zeigen, daß Philoktet sie noch bewohnt. Er selbst nicht anwesend. Diener auf Wache gestellt, um rechtzeitig zu warnen.

Odysseus: „Es gilt, Philoktet mit List zu betören. Du, Neoptolemos, mußt es ausführen. Erzähle, du seist nach Ilios berufen, aber im Zorn abgefahren, da ich dir die Rüstung Achills verweigert. Es ist Lüge, aber nur so kommen wir zum Ziele.“

Dialog zwischen Odysseus und Neoptolemos, Widerstreben des letzteren: er will nicht lügen. Doch Philoktet ein sonst unüberwindlicher Gegner. Neoptolemos gewonnen, weil an der Lüge sein eigner Ruhm zu hängen scheint. Verabredung der Händlerintrige zum Zweck des Treibens und Mahnens. — Odysseus ab.

Einzugslied des Chors der Schiffsleute mit lyrischer Partie des Neoptolemos V. 135—218. (Der Chor ist aber schon zugleich mit Neoptolemos und Odysseus eingezogen.)

„Wie soll ich mich verhalten gegen den argwöhnischen Mann? Sag du's, du bist mein Führer.“ Neoptolemos: „Mut, folge nur immer mir. Hier wohnt er, doch er ist fort auf der Jagd nach Nahrung.“ Chor: „Der Arme, krank und verlassen! Wehe denen, die auf der Höhe wandeln. So auch er, einsam in Schmerzen, nur das Echo antwortet ihm weinend.“ Neoptolemos: „Schicksalsverhängnis! Leiden muß er, damit seine Pfeile nicht eher Troja treffen, als bis gekommen die Zeit der Bezwingung.“ Chor: „Schweigen! Ich höre den Schrei eines Gequälten, durchdringend, schrecklich.“

Erste Szene V. 219—390. Neoptolemos. Es tritt auf Philoktet mit dem Bogen, von verwildertem Aussehen. (Die Szene ist zum großen Teil Exposition.)

Begrüßung der Fremden, Bitte um Erbarmen, Freude, Hellenen zu sehen, noch größere, den Sohn seines Freundes Achilleus. Erzählung seines Schicksals und seiner Leiden. Neoptolemos gewinnt sein Herz durch die falsche Angabe seiner Feindschaft

gegen die Atriden und Odysseus. Es folgt ein aus Wahrheit und Lüge gemischter Bericht seiner bisherigen Erlebnisse und seiner Entzweiung mit den Griechen vor Troja, welcher Philoktet noch mehr für ihn einzunehmen bezweckt und geeignet ist.

Erstes Standlied V. 391—402 und V. 507—518 (die von der Strophe getrennte Antistrophe teilt die zweite Szene in zwei Hälften).

„Gaia, Mutter des Zeus, schon in Phrygien flehte ich um Rache, als die Atriden dem Sohne des Laertes die Rüstung gaben."

Zweite Szene V. 403 – 506 und V. 519—676. Die Vorigen; dann ein Diener mit dem Händler (V. 539 f.).

Achilleus, Ajas, Antilochos, Patroklos sind tot — die Atriden, Odysseus, Diomedes, Thersites leben; die Guten müssen dahin, die Schlechten triumphieren: das ist der Gang der Welt, so wollen es die Götter, welche Götter!

Neoptolemos: „Ich kehre nach Skyros zurück, mich vor solcher Welt zu verschließen, lebe wohl." Philoktet: „Ich flehe, auf den Knieen, bei allem, was dir heilig, nimm mich mit!" Chor: „Erbarme dich seiner, o Herr!"

Neoptolemos bereit, ihn mitzunehmen, scheinbar in die Heimat. Philoktet: „Auf, doch sehen wir noch vorher meine trübselige Höhle." Händler (Odysseus) tritt auf. Bericht: Phönix und die Thesiden haben sich aufgemacht, um Neoptolemos mit Gewalt zurückzubringen, Odysseus und Diomedes, um Philoktet nötigenfalls auch mit Gewalt zu holen. (Der Bericht ist außerdem zum Teil Exposition. Zweck der ganzen Intrige: Odysseus will revidieren, Neoptolemos soll angetrieben, Philoktet zu beschleunigter Einschiffung veranlaßt, zugleich sein Haß und seine Unversöhnlichkeit gegen Odysseus herausgetrieben werden.) Neoptolemos und Philoktet zur Höhle, um Balsamblätter und etwa dort liegende Pfeile zu holen. Neoptolemos bittet, den Bogen berühren zu dürfen, Philoktet erlaubt es im überströmenden Gefühl des Dankes. — Beide in die Höhle, Händler schon vorher ab.

Zweites Standlied V. 678—729.

„Außer Ixion kenne ich keinen Sterblichen, dem ein feindlicher Schicksal ward als dir, Philoktet; und du leidest schuldlos! Wie

konntest du ertragen die Einsamkeit, elend, verlassen, ohne Pflege, bei dürftiger Speise und Wassertrank? Doch nun winkt dir wohl die Heimat."

Dritte Szene V. 730—826. (Wenig Verse, weil die mimische Darstellung der Krampfanfälle viel Zeit beansprucht.)

Philoktet und Neoptolemos, beide im Gespräch aus der Höhle tretend. Plötzlich verstummt Philoktet. Der Anfall beginnt; Philoktet sucht seinen Schmerz mit aller Kraft zu unterdrücken und vor dem aufmerksam werdenden Neoptolemos zu verbergen. Es gelingt nicht. Bittet, den Fuß abzuhauen, ihn nicht zu verlassen. Vertraut Neoptolemos den Bogen an, ihn zu hüten, wenn der Schlaf kommt. (Odysseus und Diomedes sind ja gemeldet.) „Gib ihn jenen nicht! Bitte um Abwendung des Neids; dieser Bogen hat seinen Besitzern Leiden gebracht."

Der Krampf steigert sich: zweiter Anfall. Ruft den Tod. Tiefstes Mitleid des Neptolemos, er versinkt in Gedanken. Er wird den Flehenden nicht verlassen; gibt ihm die Hand darauf. Philoktet sinkt zu Boden, fällt in tiefen Schlaf. Während des weiteren Verlaufes der Szene innerer Kampf des Neoptolemos. Die Wahrheit siegt. Entschluß, die Maske fallen zu lassen.

Drittes Standlied V. 827—864 in Kommosform: Wechselgesang zwischen Chor und Neoptolemos. Nach V. 854 ist ein System von vier Daktylen, welches dem ersten von V. 839—842 entspricht, verloren gegangen.[1]

„Komm, Schlaf, du Schmerzbezwinger. Jetzt ist's Zeit zum Werk, was zaudern wir?" Neoptolemos: „Ohne ihn können wir nicht fahren, sein ist der Kranz; ihn gebot der Gott zu bringen." Chor (drängend): „Handle schnell, noch ist's Zeit, Nacht deckt das Auge des Manns, er liegt wie im Hades. Handle!"

Vierte Szene V. 865—1080. Philoktet (erwachend), Neoptolemos, später Odysseus mit Dienern (s. V. 1003).

Philoktet: „Dank, ihr Freunde, daß ihr ausgeharrt, Dank dir, Neoptolemos, edles Blut. Jetzt auf zur Fahrt!" Richtet sich auf, von Neoptolemos gestützt. Neoptolemos im Kampf um die Eröffnung. Zwiegespräch mit dem besorgten und ängstlichen

[1] Vgl. Bergk, Soph. Trag. Tauchn. Adnot. crit. S. 63 zu V. 854, und Gleditsch, Cantica der Sophokleischen Tragödien S. 167 ff.

Philoktet, welcher die Veränderung an jenem bemerkt. Neoptolemos eröffnet die Wahrheit. Verheißung. Philoktet betäubt. Verrat! Fordert den Bogen zurück, der verweigert wird. Verzweiflungsausbruch Philoktets, Anklage gegen Neoptolemos, fleht um den Bogen. Die herzzerreißende Klage bringt Neoptolemos zum Schwanken. Odysseus springt vor mit Vorwürfen gegen ihn. Philoktet erkennt Odysseus, zugleich, daß er der Anstifter des Plans und der Verführer des Jünglings. Odysseus droht mit Gewalt; Weigerung Philoktets, Diener packen ihn. Vernichtende Anklage Philoktets, Gebet um Rache, wenn es auch für ihn Erbarmen und Erhörung gibt. Odysseus (zu den Dienern): „Laßt ihn frei, wir bedürfen seiner nicht, da wir die Waffe haben. Ich gehe und erbe deinen Ruhm.“ Philoktet zum Chor: „Verlaßt auch ihr mich?“ Neoptolemos: „Bleibt einstweilen, bis wir alles zur Abfahrt bereiten. Vielleicht kommt er indes zu besserer Einsicht. Seid bereit zum Aufbruch, wenn ich euch rufe.“ — Neoptolemos und Odysseus ab.

Das vierte Standlied ersetzt ein großer Kommos zwischen Philoktet und dem Chor V. 1081—1217, in welchem Philoktet Strophen und Antistrophen singt. (Der Text ist zum Teil schwer verderbt.)

Philoktet: „Du Felsenhöhlung, meiner Qualen voll, so soll ich in dir sterben. Wie soll ich finden mein täglich Brot?“ Chor: „Du hast es gewollt.“ Philoktet: „Elender ich, einsam werde ich enden, nicht mehr vermögend, mit der Waffe mir Nahrung zu schaffen, betrogen mit listigen Worten. Möchte gleiches Leid treffen den, der dies ersonnen.“ Chor: „Das Schicksal, das dich schlug.“ Philoktet: „Am Strande sitzend lacht er mein. Mein Bogen, Mitleid hast auch du wohl mit mir, daß ich nicht mehr dich führen werde, sondern der arge Mann, der Betrüger.“ Chor: „Was er tat, war für das gemeine Wohl.“ Philoktet: „Nicht mehr wird das Getier mich fliehen, sondern zur Vergeltung sich sättigen mit meinem Fleisch: lassen muß ich mein Leben.“ Chor: „Bei dir steht es, diesem Schicksal zu entgehen.“ Philoktet: „Lieber tot, als nach Troja.“ Chor: „Und doch ist's das Beste.“ Philoktet: „Geht! Ach bleibt!“ Chor: „Tu, wie wir raten.“ Philoktet: „Nimmer, und wenn Zeus' Blitz mich verzehrt. Doch

erfüllt mir einen Wunsch, gebt eine Waffe, daß ich mich töte, zum Hades zu kommen." — Philoktet ab in die Höhle.

Schlußszene V. 1218—1471. Odysseus und Neoptolemos kommen im Gespräch, später Philoktet, zum Schluß Herakles, vom Theologeion sprechend.

Neoptolemos will der Wahrheit das letzte Opfer bringen. Entschlossen, den Bogen zurückzugeben. Odysseus sucht es zu hindern. Streit in erregter Stichomythie, die fast mit einem Zweikampf endet. Odysseus ab, wartet, im Hintergrund verborgen. Neoptolemos ruft Philoktet. Er tritt aus der Höhle. Jener versucht, den Bogen in der Hand haltend, noch einmal ihn umzustimmen, vergebens. Dann überreicht er die Waffe. Odysseus springt vor, um es zu verhindern; zu spät. Philoktet greift in die Waffe, Odysseus verschwindet. Neoptolemos versucht zum letztenmal besonnen, ernst, den Verbitterten zur Fahrt zu bewegen. (Zum Teil Exposition.) Philoktet wird schwankend, ändert aber seinen Entschluß nicht im Haß gegen seine Feinde. Bestimmt sogar Neoptolemos, sein Versprechen zu erfüllen. Philoktet stützt sich auf Neoptolemos' Arm, sie wollen zum Strand. Herakles erscheint, kündet Zeus' Willen, eröffnet die Zukunft. Philoktet gehorcht. Abschied von Lemnos. Philoktet mit Neoptolemos ab zur Fahrt nach Troja.

---

## Linie der Doppelhandlung.

Exposition. Gewißheit, daß Philoktet noch lebt. Plan, durch Lüge und Hinterlist sich Philoktets und des Bogens zu bemächtigen. (Erregendes Moment.) Die Lüge bezwingt den reinen Neoptolemos mit der Vorspiegelung, daß er nur durch sie das Ziel seines Strebens gewinnen könne. . . . . V. 1—134.

Steigende Handlung. Die Ausführung des Plans und sein Erfolg. Wirkung der Lüge. Drei Stufen. . V. 219—676.

a) Neoptolemos gewinnt das Vertrauen Philoktets. V. 219—390.

b) Neoptolemos' scheinbarer Abschied bewirkt die Bitte Philoktets, ihn mitzunehmen. . . . . . . . . . . V. 403—506.

c) Die Sendung des Händlers steigert das Verlangen Philoktets, von Lemnos fortzukommen, auf den höchsten Grad. V. 519—676.

Höhepunkt. Das Leiden Philoktets in dem Augenblick, wo er vor der Erfüllung seines heißesten Wunsches zu stehen glaubt, und wo der Ausbruch des Leidens diese zu vereiteln droht. Der Anblick des Leidens erweckt den Seelenkampf des Neoptolemos, welcher zum Siege der Wahrheit führt. V. 730—826.

Sinkende Handlung. Die Folgen des Durchbruchs der Wahrheit. Drei Stufen. . . . . . . . . . V. 865—1408.

a) Die Eröffnung der Wahrheit. Weigerung und Verzweiflung Philoktets. . . . . . . . . . . . V. 865—962.
b) Verstärkung des Widerstandes durch die Gewalttätigkeit des Odysseus. . . . . . . . . . . . V. 963—1217.
c) Trotz Rückgabe des Bogens und erneuter Bitten und Mahnungen des Neoptolemos Beharren des Helden im Widerstand und Sieg über Neoptolemos. . V. 1218—1408.

Ausgang. Der Widerstand des Helden wird gebrochen durch das Eingreifen des Götterwillens, den Herakles verkündet. V. 1409—1471.

---

Das Problem der Dichtung ist klar: ein im besten Sinne des Worts kindlich einfältiger Mann, klar und durchsichtig bis auf den tiefsten Grund seiner Seele, aber von eisernem Charakter, hat, wenn auch sein Los der Wille des Schicksals war, doch von seinen Genossen das schwerste Unrecht erfahren und ist durch jahrelange Leiden bis an die äußerste Grenze menschlichen Elends gebracht. Ihn sucht der Mensch, welcher am schlechtesten an ihm gehandelt hat, mit verwerflichen Mitteln wieder für die Sache derer zu gewinnen, die ihn einst verraten haben, aber jetzt gebrauchen. Wie muß der Seelenkampf jenes Mannes verlaufen?

Doch mit dieser Idee verbindet sich eine zweite: das Prinzip der Lüge und der Wahrheit im Kampf um eine reine Menschenseele. Wer wird Sieger bleiben?

Die Verkörperung der ersten Idee ist Philoktet, die der zweiten Odysseus und Neoptolemos. Die dramatische Durchführung beider Ideen verschlingt sich unlöslich zu einem Ganzen von höherer Einheit.

Dies erscheint uns als der eigentliche Gehalt des mit so unscheinbaren Mitteln geformten wunderbaren Kunstwerks, welches den Namen Philoktet trägt.

Die äußere Handlung verläuft, wie überall bei Sophokles, sehr einfach. Ein Versuch, sich Philoktets und seines Bogens mit Täuschung und List zu bemächtigen, würde gelingen, wenn nicht die Wahrheit in der Seele des von der Lüge umgarnten Neoptolemos durchbräche. Überredung scheitert am Widerstand des charaktervollen Gegners, Gewalt verstärkt ihn nur. Erst Göttersprüch veranlaßt den Helden zum Nachgeben.

Die Stärke des Dramas liegt in dem Kampf dreier scharf umrissener, mit höchster Kunst ausgeprägter Charaktere gegeneinander (vgl. die Charakterzeichnung). Mit diesen drei Charakteren ist auch die Personenzahl gegeben, denn der Händler ist in Wirklichkeit ja kein andrer als Odysseus. Nur der Maschinengott kommt noch hinzu, das einzige Mal in den erhaltenen Dramen, wo Sophokles ihn nach Euripideischem Muster verwendet; verwenden muß. Denn er hat den Charakter des Helden so angelegt, daß ihn Menschenwitz und Menschenwille nicht beugen können. Der Mythos fordert aber, daß Philoktet nach Troja geht, darum muß die Gottheit eingreifen. — Abgesehen von der geringen Personenzahl zeigt unser Drama noch die Besonderheit, daß eine weibliche Rolle fehlt. Das ist kein Vorteil, denn die Abwesenheit des weiblichen Elements gibt der Tragödie etwas Einseitiges und Herbes. Doch war dieser Mangel durch das Wesen der Handlung gefordert, denn auf den Einfall des famosen Chataubrun, dem Helden seine Tochter nebst Kammerzofe zur Gesellschaft auf die Insel nachkommen zu lassen, konnte ein antiker Dichter natürlich nicht geraten.

Die Szenenführung ist zweckentsprechend und durchsichtig; nur die Emporosszene bedarf einer Erläuterung. Es wurde bereits angedeutet, daß der Händler niemand anders ist als Odysseus. Dabei ist es auffallend, daß die Bühnenanweisung (V. 128 ff.) dies mit keinem Worte andeutet. Nach ihr soll vielmehr jener Diener, welcher während der Verabredung des Planes Wache steht, als Händler verkleidet auftreten, wenn Neoptolemos zu verziehen scheint. Damit steht aber die Ausführung der Anweisung in Widerspruch. V. 539 ff. treten zwei Männer auf, der eine ein Schiffsmann, der andre jener angekündigte Händler. Dieser hat den Schiffsmann mitgenommen, damit er ihn zu Neoptolemos' Aufenthaltsort hinführe. Denn um die Intrige auch für den Zuschauer natürlich

durchzuführen, ist es nötig, daß der aus der Fremde kommende Händler einen Führer hat, da er ja nicht weiß, wo Neoptolemos sich befindet. Dies kann aber nur jener Diener sein, weil er allein von den drei Leuten der Schiffswache den Weg kennt. So bleibt für den Händler nur Odysseus übrig, vor allem aus inneren Gründen. Einer so schwierigen und heiklen Aufgabe, wie sie der Emporos auszuführen hat, ist kein Diener gewachsen, da er keinen bloßen Auftrag auszurichten hat, sondern seinen Entschluß nach der Lage der Umstände fassen und danach wieder seine Worte abwägen muß. Gerade dazu ist aber niemand geeigneter, ferner in dieser Lage und zum Gelingen des Planes niemand nötiger als Odysseus. Aus der Stimme des Tritagonisten, welcher diese Rolle wie die des Odysseus spielt, erkennt der Zuhörer auch den Laertiaden. Warum aber verschleiert die Bühnenanweisung diesen mit Notwendigkeit sich ergebenden Tatbestand? Wir vermögen uns den Widerspruch aus dem Wortlaute des Textes nicht zu erklären; denn die Annahme, Odysseus schiebe bei der Verabredung der Intrige für die Rolle des Händlers, die er selbst zu spielen beabsichtigt, den Diener vor, um Neoptolemos nicht seine Unbefangenheit zu rauben, schafft eine neue Schwierigkeit. Muß nicht Neoptolemos Odysseus an seiner Stimme erkennen und dann erst recht stutzig werden? — Übrigens verflicht der Dichter mit der Emporosintrige ein wichtiges Stück der Exposition, das er seiner epischen Vorlage entnommen hat: die Gefangennahme und Weissagung des Helenos. Der Bericht des Händlers über den Anschlag gegen Philoktet gibt auch die Männer als Träger der Mission an, welche Euripides gewählt hatte: Odysseus und Diomedes.

Schwierigkeiten der Motivierung sind nicht viele zu überwinden. Daß Odysseus, der doch alle Ursache hat, seinen erbitterten und im Besitz der Waffe furchtbaren Gegner zu vermeiden, dennoch im Prolog mit Neoptolemos zusammen vor der Höhle auftritt, ist notwendig, denn es gilt den Wohnort des Helden zu erkunden und zu sehen, ob er überhaupt noch lebt. Anders steht es um die zweite Hälfte des Prologs, in welcher Neoptolemos zur Lüge bewogen und die Intrige verabredet wird. Beides muß der Zuschauer wissen, aber für jenen Zweck ist der Standort ebenso schlecht gewählt wie im Prolog der Elektra. Odysseus zeigt eine

sehr begründete Angst vor Philoktet, der sie doch jeden Augenblick überraschen kann. Darum stellt er auch den Wächter aus. Dieser aber könnte sie trotzdem vor einer Katastrophe nicht schützen, denn niemand weiß, von welcher Seite her Philoktet auftauchen kann. Für die Sache wäre es zweckmäßiger und natürlicher gewesen, wenn Neoptolemos während der Fahrt von Troja nach Lemnos gewonnen und der Plan im Anschluß daran festgestellt worden wäre.

Auch der Chor ist für die Handlung im Grunde überflüssig und sein Auftreten nur schwach begründet. Er ist, ein seltener Fall, zugleich mit Odysseus und Neoptolemos aufgetreten und hat während des Prologs geschwiegen. Nach Odysseus' Abgang fragt er Neoptolemos ängstlich, wie er sich verhalten solle gegenüber dem argwöhnischen Philoktet, wie er ihm, seinem Herrn, helfen solle. Neoptolemos antwortet, er möge sich getrosten Mutes die Höhle besehen und ihm immer je nach der Lage zur Hand gehen. In Wirklichkeit nützt er nachher zu nichts, als Neoptolemos im Betrug zu unterstützen — wodurch aber auch nichts erreicht wird — und Philoktets Los zu bemitleiden, auch dem Helden in seinen Klagen den Widerpart zu halten. Gerade bei dieser Gelegenheit (V. 1081) zeigt sich wieder, wie der Dichter aus der Not eine Tugend macht. Odysseus und Neoptolemos gehen zum Strande, um abzufahren, da sie im Besitz des Bogens sind. Philoktet fragt den Chor, ob — was ja an sich selbstverständlich ist — auch er ihn verlassen wolle. Darauf der Chor: „Dies hat mein Herr zu bestimmen." Neoptolemos befiehlt, er solle so lange hier bleiben, bis alles zur Abfahrt bereit sei. Vielleicht besinne sich Philoktet indessen. Das kann er aber nach dem, was vorgegangen, kaum annehmen, und wenn er wirklich eine Sinnesänderung erreichen will, so wäre es das wirksamste Mittel, wenn der Dulder sich mit einem Schlage wieder vereinsamt sähe. Völlig zwecklos ist vollends die Anwesenheit des Chores nach dem Schluß der nun folgenden Pathosszene V. 1218. Er entschuldigt sich deshalb auch in die Luft (d. h. vor den Zuschauern), daß er noch hier stehe — denn es ist niemand auf der Bühne —: er wäre schon längst gegangen, wenn er nicht Odysseus und Neoptolemos wieder zurückkommen sähe.

Überhaupt beweist die Art, wie der Dichter den Chor in

diesem letzten seiner vollendeten Dramen verwendet, daß auch die geheiligtste Einrichtung in einem Volke, welches noch lebt und schafft, dem Gesetz des Herakleitos unterworfen ist. Unter den fünf Chorpartien ist nur ein geschlossener Gesang, wie er dem Wesen des Chors entspricht. Schon die Parodosstrophen durchbrechen Gesangspartien des Schauspielers. Das erste Standlied besteht aus einer Strophe und Gegenstrophe, die aber nicht aufeinanderfolgen, sondern hundertfünf Verse auseinanderliegen. Dies heißt, daß das ganze, absichtlich kurz gehaltene Standlied in zwei Teile aufgelöst ist, welche nur den Zweck haben, die inhaltlich ein Ganzes bildende erste und zweite Szene zweckentsprechend zu gliedern. Einen Ruhepunkt der Handlung bilden sie nicht, Gedanken, Betrachtungen, Ausblicke, wie wir sie vom echten Chorlied gewohnt sind, fehlen, und die Handlung geht ohne Unterbrechung weiter. Auch die Schauspieler treten nicht ab. Das dritte Stasimon ferner löst die reine Form des Chorgesangs in einen Kommos auf. Der Strophe und Gegenstrophe des Chors folgt je ein daktylisches System, welches der Schauspieler vorträgt, den Schluß bildet ein Nachgesang des Chors.

Im vierten Standlied kehrt sich sogar das Verhältnis zwischen Chor und Schauspieler vollständig um. Ein Stasimon ist es überhaupt nicht mehr; an seine Stelle ist ein Kommos getreten. Und in diesem singt der Schauspieler Strophen und Antistrophen, während der Chor die lyrischen Einwürfe übernimmt, die sonst dem Schauspieler zukommen, also genau umgekehrt wie im Einzugsliede.

Die Szenerie erfordert eine andere Bühnenausstattung als die stehende. Den Hintergrund bildet eine Felsenwand mit zwei Höhleneingängen statt des üblichen Palastes mit drei Türen. Der Spielplatz vor dem Hintergrund scheint durch eine Aufschüttung erhöht zu sein, denn Neoptolemos muß, als er die Höhle sucht, emporklettern. Auch später (V. 1000 ff.) droht Philoktet, welcher vor der Höhle steht, das Haupt, sich von oben herunterstürzend, an den Felsen zu zerschmettern, wenn man ihn zwingen will.

Die Verteilung der Rollen ist ausnahmsweise gesichert: der Protagonist spielt den Philoktet, der Deuteragonist Neoptolemos, der Tritagonist Odysseus, Emporos und Herakles.

# Aus der Heraklessage:

## Trachinierinnen.

# Der Stoff.

Der Tragödie, wie sie der Dichter gestaltete, liegt eine Reihe von ursprünglich selbständigen Einzelsagen zugrunde. Erst die epische Technik verknüpfte sie zu einem kunstvollen Ganzen, welches dann Sophokles wieder seinen dramatischen Zwecken entsprechend bearbeitete. Die Zerlegung des verschlungenen Gebildes in seine Stoffelemente wird, soweit dies bei der Schwierigkeit des Gegenstandes möglich ist, uns erst Klarheit über den Anteil des Dichters verschaffen.

## 1. Die Deianeirasage.

Da, wo die kleine Festung Missolonghi liegt, deren heldenmütige Verteidigung gegen die wütenden Stürme der Türken in den zwanziger Jahren des 19. Jahrhunderts die Welt in Atem hielt, im südlichen Ätolien, dem fruchtbaren Ablagerungsgebiet des Acheloos, ist der Schauplatz dieser Sage. Ihre Entstehung fällt in die dorische Zeit. Aber schon vorher, in der althellenischen Epoche, muß bei den Bewohnern dieser Landschaft, mit denen natürlich die späteren halbbarbarischen Ätoler nichts zu tun haben, eine reiche epische Dichtung geblüht haben. Das beweist der Sang von Meleagers Zorn — ein Seitenstück zum Liede vom Zorn des Achilleus —, welcher im neunten Buch der Ilias V. 529 ff. erhalten ist, dies die Reihe charaktervoller, leidenschaftlicher, liebender Frauen, von denen die Sage erzählt. Da sind Althaia und Kleopatra, Meleagers Mutter und Gattin, Marpessa, Kleopatras Mutter, Periboia, des Tydeus Mutter, Laodameia, des Protesilaos Gemahlin, ein Typus rührender Gattenliebe. Deianeira jedoch, die Heldin unseres Dramas, die Tochter des Oineus, Königs von Pleuron und Kalydon, hat mit jenen althellenischen Sagen nichts zu tun.

Ihr Vater Oineus, „der Winzer",[1] verknüpft sie nur äußerlich mit jenen. Er ist ein durchaus friedlicher König, der von diesem sonst so kriegerischen Geschlecht seltsam absticht. Denn auch die Männer gaben jenen Frauen nichts nach. Das zeigen schon die Namen des Stammbaums, den Diomedes, der Sohn des ruhmvollen Ätolers Tydeus, Il. XIV 113 ff. mit Stolz aufzählt. Sein Urgroßvater hieß Portheus, „der Verwüster"; dessen drei Söhne Agrios, „der Wilde", Melas, „der Schwarze", und Oineus. Der Sohn des Oineus (s. Öd. Kol. 1315) ist der wilde Raufbold Tydeus, „der Stürmer".

Den Inhalt unserer Sage bildet die Gewinnung Deianeiras durch Herakles. Die gewöhnliche Version ist folgende.

Als Herakles in den Hades hinabgestiegen ist, um den Kerberos heraufzuholen, erblickt er unter den wimmelnden Schatten, die fast alle vor ihm die Flucht ergreifen, auch die riesige Gestalt Meleagers. Dieser aber flieht nicht, und der Heros geht auf ihn zu. Bakchylides erzählt in einem aus ägyptischem Grabe auferstandenen Gedicht die Begegnung besonders anschaulich (Kenyon V 71 ff.). Selbst Herakles stutzt beim Anblick des Gewaltigen in schimmernder Rüstung; er spannt die hellklingende Sehne an den Bogen und nimmt den erzköpfigen Pfeil aus dem Köcher. Da beruhigt ihn Meleager und erzählt ihm sein Geschick. Darauf Herakles in naiver Bewunderung des herrlichen Helden: „Lebt nicht in Oineus' Gemächern noch eine unbezwungene Tochter, dir gleich an Wuchs?" Und Meleager: „Im Hause ließ ich die weißhalsige Deianeira, noch unerfahren der goldnen, menschenbezaubernden Kypris." — Hier bricht das Fragment ab. — Meleager aber bittet ihn, sich der verwaisten Schwester anzunehmen. Als der Heros seiner Arbeiten ledig ist, macht er sich auf nach Ätolien, um Deianeira, „die Männerfeindliche", zu werben. Sie hat sich indes eines gräßlichen Freiers, des Flußgottes Acheloos, nur mühsam erwehren können; immer wieder abgewiesen von dem ohnmächtigen Oineus kehrt er wieder, stets drohender. Da erscheint der Erlöser. Er ringt mit dem schrecklichen Gegner, der seine Gestalt zu wechseln

---

[1] Nach einer Bemerkung Apollodors (I 8, 1) galt Deianeira auch als Tochter des Dionysos und der Althaia.

vermag, bezwingt ihn, der zuletzt als Stier kämpft, und bricht ihm ein Horn ab. Acheloos gibt sich überwunden und reicht ihm für das abgebrochene das Wunderhorn der Amaltheia. Der Sieger vermählt sich nun mit der beglückten Deianeira, und das Paar lebt mehrere Jahre an Oineus' Hofe. Deianeira schenkt ihrem Gatten als Erstgeborenen den Hyllos. Da nimmt dieses glückliche Leben ein jähes Ende: bei einem Gastmahle tötet Herakles wider Willen den schönen Mundschenken Eunomos, der ihm Fußwasser auf die Hände gießt, durch eine allzu massive Ohrfeige. Der Held legt sich selbst als Strafe die Verbannung auf und wandert mit seinem Weibe und dem jungen Sohne nach Osten aus. Sie kommen an den ätolischen Fluß Euenos, über dessen reißendes Wasser der Kentaur Nessos als bestellter Fährmann die Wanderer gegen Lohn zu tragen hat. Herakles bahnt sich selbst den Weg durch die Fluten, Nessos setzt auf seinem Rücken Deianeira über. Da ergreift den Kentauren im Flusse, nach andern richtiger auf dem jenseitigen Ufer, wilde Begier, und er versucht Deianeira zu vergewaltigen. Doch auf ihr Hilfegeschrei durchbohrt der unentrinnbare Pfeil des Herakles seine Brust. Sterbend will sich der tückische Unhold rächen. Er kennt das schreckliche, fermentartig wirkende Gift der lernäischen Hydra, mit dem die Pfeile getränkt sind. Darum rät er ihr, das aus seiner Todeswunde tropfende Blut aufzufangen und als Liebeszauber gegen etwaige spätere Untreue ihres Gatten aufzubewahren. Arglos vertraut ihm Deianeira und fängt das Blut in einem Gefäß auf, unbemerkt von Herakles.[1] Den kleinen Hyllos auf den Armen zieht nun Herakles mit Deianeira weiter und gelangt zu seinem Freunde, dem König Keyx von Trachis, bei dem er sich dauernd niederläßt. In den dortigen Kämpfen des Helden zeigt sich Deianeira als wehrhaftes Weib und wird auch einmal an der Brust verwundet. — Mit Herakles' Ankunft in Trachis mündet die ätolische Sage in die ötäische.

Diese Sage von Deianeira gehört zu den sekundären Bildungen der Heraklessage. Sie ist wahrscheinlich erst vom Peloponnes, wo ja auch die Kentaurenkämpfe sich abspielten, nach Ätolien übertragen

---

[1] Wer das weitere Unerzählbare über die Bereitung dieses Philtron zu erfahren wünscht, möge es bei Diodor IV 34, 4 nachlesen. Dadurch erklärt sich die Andeutung von 580/1.

und hat den Zweck, dem Heros eine Mutter seines Volkes, der Dorer, zu gewinnen und mit ihren Nachkommen auch die Unsterblichkeit auf Erden. Außerdem ist sie der poetische Niederschlag des Bündnisses der Dorer mit den Ätolern. Hyllos ist Deianeiras ältester Sohn, und er wird der namengebende Heros der ältesten und vornehmsten dorischen Stammphyle, der Hylleis. Oineus ist nichts als ein kraft- und blutloser Schemen, auch Deianeira nimmt eine Sonderstellung gegen ihre Schwestern ein, die ja wegen ihrer Klagen um Meleagers Tod in Perlhühner verwandelt werden. Der Kampf des Herakles aber mit Acheloos ist als Variation eines der Urabenteuer erkannt worden, nämlich des Kampfes mit dem Dämon der See, dem Meergreis Triton oder Nereus. Auch dieser hat die Gabe der Verwandlung, auch ihn bezwingt der Heros trotz aller Gestalten, die er annimmt, damit er ihm das Geheimnis des Hesperidengartens mitteile. Dieser liegt auf einer fernen Insel im Westen, seine Wunderstämme nährt und tränkt Okeanos, der Urquell alles Segens. Von dort gewinnt Herakles die Äpfel der Hesperiden, das Symbol der Unsterblichkeit.[1] Acheloos, der mächtigste Fluß Griechenlands, den Homer (Il. XXI 194 ff.) mit dem Okeanos zusammen nennt, ist der älteste Sohn eben des Okeanos und gilt in der Dichtung oft als Fluß, ja als Wasser schlechthin, wie denn auch sein Name noch im Peloponnes, in Thessalien und in Kleinasien vorkommt. Er besitzt das wunderbare Horn, dem alle Gaben und aller Segen entquellen und welches er seinem Besieger überlassen muß. — ein Zug, den übrigens Sophokles nicht aufnahm. Dieses Wunderhorn kommt aber eigentlich nur dem Meere zu.

Ebenso ist die Tötung des Kentauren Nessos eine Form der Kentauromachie, welche gleichfalls zu dem ältesten Bestande, dem Dodekathlos, gehört, während andere in der Erlegung des Nessos wieder nur eine Variation des Achelooskampfes sehen.

## 2. Die Eurytossage.

Bei unserm ältesten Gewährsmann Homer (Il. II 596, Od. VIII 224 ff., XXI 11 ff.) ist Eurytos, „der Spanner", ein

[1] Schon die archaische Bildnerkunst hat dieses Abenteuer dargestellt. (S. Roscher, Mythol. Lexikon I 2. Abt. S. 2192 f.)

berühmter Bogenschütze und König der Burg Oichalia, welche aber in Messenien lag. Odysseus nennt ihn mit Herakles zusammen [1] Er wagte es, selbst Apollon zum Wettkampf herauszufordern, und wurde für diese Verwegenheit von ihm getötet, noch ehe er alt ward im Hause. Seine Kunst vererbt sich auf seine Söhne, deren berühmtester Iphitos war, „den Unsterblichen vergleichbar". Mit diesem — er hatte den Bogen seines Vaters geerbt — traf Odysseus noch als Jüngling in Messenien zusammen und erhielt von ihm den Bogen zum Geschenk; es ist derselbe, durch den später die Freier fielen. Iphitos aber war auf der Suche nach zwölf wertvollen Stuten, die ihm (von Autolykos) gestohlen waren. Er kam zu Herakles, bei dem sich das gestohlene Gut befand, und wurde von diesem tückisch ermordet, obgleich er sein Gastfreund war und ihn an seinem Tische bewirtet hatte. So weit Homer.

Der Grund zum Morde waren aber nicht die Stuten, sondern Rache für erlittene Unbill. Daß Herakles Gastfreund des Iphitos genannt wird, bewirkt schon eine frühere Verbindung des Herakles mit dem Hause des Eurytos. Nach den anderen Berichten findet Eurytos mit seinem ganzen Stamme den Untergang durch Herakles. Dieser ist einst zu Gaste in Oichalia, wird von Eurytos als Knecht des Eurystheus gehöhnt und beschimpft und schließlich in der Trunkenheit aus dem Hause gestoßen. — Weit bedeutungsvoller ist aber die Version, welche ein Weib zum Angelpunkte der Verwicklung macht. Eurytos hat als jüngstes Kind die blonde Jole gezeugt. Sie wird von ihm als Preis eines Bogenwettkampfes ausgesetzt, in dem sich der Bewerber mit Eurytos' Söhnen zu messen hat. Herakles erscheint, entbrennt in heißer Liebe zu Jole und geht als Sieger aus dem Kampfe hervor. Eurytos aber will sein Kind nicht zur Geliebten des schon vermählten Herakles erniedrigt sehen, oder auch, er fürchtet einen zweiten Mord wie den an den Kindern des Helden von der Megara; er weist ihn daher mit harten Worten ab. In jedem Falle ist die Ermordung des Iphitos die Rache für jenen Schimpf oder diese Abweisung. Daß auch die Jolesage relativ alt ist, beweist ein altkorinthischer Mischkrug. Das Bildwerk stellt ein Gastmahl bei Eurytos dar, auf dem Herakles von Jole bedient wird.

[1] Eurytos ist der apollinische, Herakles der dorische Bogenschütze.

Zeus verhängt nun über seinen Sohn als Strafe für jenen Frevel eine ein- oder dreijährige Sklaverei bei der Königin Omphale. Diese zweite Dienstbarkeit steht also im engsten Zusammenhange mit der Eurytossage. Die älteste Erwähnung finden wir im Agamemnon des Äschylus V. 1040, wo Klytaimestra Kassandra auffordert, vom Wagen zu steigen und sich zum Dienste im Hause zu bequemen: „denn auch Herakles hat Sklavenbrot gegessen". Die pikante Ausschmückung des Dienstes bei Omphale ist sehr späten, hellenistischen Ursprungs, ja anfänglich ist, wie v. Wilamowitz nachgewiesen hat (Euripides' Herakles I S. 71 f.), nicht Lydien, sondern Thessalien der Schauplatz der Sage: auch sie spielt also auf altdorischem Boden.

Nach Ablauf des Dienstjahres vollbringt Herakles eine Reihe andrer Taten, wie die Eroberung Trojas, unternimmt aber schließlich im Zorn über die Schmach der Sklaverei bei einem Weibe und zur Befriedigung seiner Rachsucht, oder nach der zweiten Version, um Jole in seine Gewalt zu bekommen, einen Kriegszug gegen Oichalia. Er erobert die Feste, gibt sie den Flammen preis und vertilgt Eurytos und sein ganzes Geschlecht bis auf Jole, die er als Kriegsbeute mitnimmt und zu seiner Geliebten macht. Dann begibt er sich auf die Heimfahrt. Unterwegs landet er auf dem Vorgebirge Kenaion auf Euböa, um seinem Vater Zeus ein feierliches Dankopfer zu bringen. Seinen Herold Lichas sendet er nach Trachis, wo Deianeira seiner harrt, daß er ihm sein Prachtgewand hole, mit welchem er sich für die Opferhandlung schmücken will. Von Lichas erfährt Deianeira, wie es um ihren Gatten und Jole steht. In Eifersucht tränkt sie das Gewand mit dem vermeintlichen Liebeszauber und schickt es Herakles. Sobald dieser es angelegt hat und an die erwärmende Flamme des Altars tritt, beginnt die entsetzliche Wirkung des lernäischen Giftes. Herakles zerschmettert in der ersten Wut den ahnungslosen Überbringer des Gewandes und wälzt sich in gräßlichen Qualen. Er sieht, daß er dem Tode geweiht ist.

Wieder münden wir jetzt in

## Die ötäische Sage

ein, welche ebenfalls einen Bestandteil der Ursage bildet. Die Selbstverbrennung auf dem Öta, der Stätte eines Zeuskultes,

hängt natürlich nicht notwendig mit den Folgen von Deianeiras Eifersucht zusammen. An andrer Stelle wird nach Wilamowitz gezeigt werden, wie der Held, der tatsächlich den Tod überwunden hat, aber doch noch Mensch ist, die Trennung seines sterblichen Teils vom unsterblichen vornimmt eben durch die läuternde Macht des Feuers. Vielleicht aber hat hinter der dorischen Gestalt der Heraklessage eine noch ältere gestanden, wonach er wirklich in den Hades fährt, also stirbt.[1] Als Stütze für diese Auffassung kann man die Odyssee, wo Herakles ja im Hades weilend dargestellt ist, und unser Drama anführen.

Nach der Vulgärsage läßt sich nun der Todkranke nach Trachis schaffen. Deianeira stirbt durch eigne Hand, als sie erfahren, was sie angerichtet hat; Herakles befiehlt Jole seinem Sohne Hyllos an und läßt sich auf den Öta, den Berg seines Vaters, schaffen, um dort Erlösung von seinen Qualen zu finden. Er läßt den Holzstoß schichten, doch niemand ist, der den Feuerbrand daranlegen will. Da zieht der Held Poias zufällig des Wegs, der Vater des Philoktet (nach andern dieser selbst), und er läßt sich bereit finden, dem Heros den letzten Liebesdienst zu erweisen. Als Gegengabe empfängt er den Bogen und die Pfeile des Herakles, welche wir dann später im Besitze Philoktets sehen. Die Flamme schlägt empor und vollbringt ihr Werk. Nach einem Bericht wird er unsichtbar, er „verschwindet", nach den anderen sammelt sich finsteres Gewölk über dem Scheiterhaufen, der Vater sendet Donner und Blitz, Herakles wird zum Himmel hinaufgeführt.

> Froh des neuen, ungewohnten Schwebens
> Fließt er aufwärts, und des Erdenlebens
> Schweres Traumbild sinkt und sinkt und sinkt.

Die Apotheose des Helden ist vollbracht.

---

Die Prüfung dieser Stoffmasse ergibt das Resultat, daß die in ihr enthaltenen Sagen ursprünglich keine innere Einheit besitzen, weil sie sich nicht bedingen, sondern daß sie in jene drei erzählten, an sich selbständigen Teile auseinanderfallen. Die Deianeirasage

[1] So Zielinski, Exkurse zu den Trachinierinnen (s. u.).

ist zu Ende, nachdem Deianeira ihrem Gemahle Hyllos geboren hat. Notwendig ist dann allerdings, von ihr das Nessosabenteuer auszuscheiden, denn dieses verbindet die ätolische Sage mit dem Tode des Heros. Oben haben wir ja auch gesehen, daß einige Forscher dieses Abenteuer nur als eine Variante des Kampfes mit Acheloos betrachten. Die Eurytossage ferner hat ebenfalls nicht die Selbstverbannung zur notwendigen Folge: sie schließt ab mit dem Falle Oichalias und der Vertilgung der Eurytiden. Wer hat nun diese von einander unabhängigen Einzelsagen zur Einheit verbunden? Die Antwort muß lauten: die ionische Ependichtung. Wir wissen, daß es unter den kyklischen Epen ein Gedicht gab, die Eroberung Oichalias. Als sein Verfasser galt Kreophylos von Samos. Auf diesen Namen ist nun freilich nichts zu geben, ebensowenig wie auf die vielen andern Kyklikernamen. Denn noch um das Jahr 500 ging der ganze unermeßliche Schatz ionischer Epen auf den Namen Homers. Erst später sprach die Kritik diese Dichtungen eine nach der andern Homer ab, bis Ilias und Odyssee übrig blieben, und fand für jene andere Dichternamen. Erzählt doch Strabo von der „Eroberung Oichalias“, daß Homer das Gedicht selbst verfaßt und seinem Gastfreunde Kreophylos bei einer Einkehr auf Samos geschenkt habe. Von dem Inhalt berichtet derselbe Strabo (XIV p. 638), daß der Dichter darin besungen hat „den Eurytos, was er erduldet, und die blonde Jole“, also das Schicksal des Eurytos und seines Hauses; auch ist ein inhaltlich freilich bedeutungsloser Vers daraus erhalten, den Herakles zu Jole spricht. Hier bildet also das Verlangen nach Jole ein oder das Hauptmotiv des Zuges.

Aus diesen Zeugnissen geht nun zwar ebenfalls nicht mit Sicherheit hervor, daß Deianeira und das Ende des Helden mit jenem Epos verknüpft war, es ist indessen sehr wohl möglich, wenn wir uns jenes früher erwähnten Wortes des Athenäus (VII 277) erinnern, daß sich Sophokles in seinen Dramen gern an die Mythopöie des epischen Kyklos anschloß. Mithin liegt auch für die Trachinierinnen die Möglichkeit vor, daß der Dichter in ihnen dem Epos des Homeriden gefolgt, daß die Verknüpfung jener drei Sagen also das Verdienst des ionischen Sängers ist, mag er Kreophylos heißen oder anders. Er hat denn auch Omphale in Lydien

lokalisiert und Eurytos nebst Oichalia in Euböa, wo niemals eine Stadt dieses Namens gelegen hat, während Kenaion, die Einsetzung eines Zeuskultes und der Tod des Lichas („Lichasfelsen") echt sind. Er scheidet auch die Kriegszüge und Abenteuer aus, welche nach der Vulgärsage zwischen der Sklaverei und der Eroberung Oichalias liegen, und verbindet so den Omphaledienst mit dem Oichaliazug.

Die innerliche Verknüpfung jener Sagen ist nun ein höchst genialer Griff. Sie wird erreicht durch die Einführung eines einzigen Motivs, welches alles in Bewegung setzt: die Eifersucht Deianeiras. Darum wird nicht Herakles, sondern Deianeira die Seele der Dichtung. Um die Eifersucht zu erregen und ihr Werk, die — ungewollte — Vernichtung des Herakles vollbringen zu lassen, bedarf es eines Anlasses. Dieser ist die Leidenschaft des Heros für die blonde Jole. Damit ist ein festes Band zwischen den drei Sagen geknüpft, und es folgt nun mit Notwendigkeit eines aus dem andern: Herakles gewinnt Deianeira als rechtmäßige Gattin durch den Kampf mit Acheloos; das Nessosabenteuer gibt Deianeira den vermeintlichen Liebeszauber, dessen Anwendung den sicheren Tod des Helden herbeiführen muß; seine Beziehungen zu Eurytos und dessen Geschlecht vermitteln die Liebe zu Jole; die Abweisung durch Eurytos hat die Rache an Jphitos zur Folge, diese die Knechtschaft bei Omphale. Aus allem folgt der Zug gegen Oichalia. Der Besitz Joles erweckt die Eifersucht Deianeiras, diese bewirkt die Erprobung des Liebeszaubers und den Tod des Helden. — So ist der Stoff zu einer wundervollen Einheit verschmolzen; sein Reiz liegt in dem Vorwalten des weiblichen Elements. Der Held steht zwischen zwei liebenden Frauen: er war in dem Epos auch Jole nicht gleichgültig. Dies deutet z. B. Euripides in dem Erosliede des Hippolytos an, wenn er den Chor V. 545 ff. sagen läßt, daß „Kypris dem Sproß der Alkmene das Füllen von Oichalia schenkte in Blut und Qualm und grausiger Hochzeit".

Sophokles ist unseres Wissens der einzige der drei großen Tragiker, welcher diesen dankbaren epischen Stoff dramatisiert hat. Die Änderungen, welche er mit ihm vornahm, ergeben sich aus der Analyse des Stückes. Die weitere Untersuchung hat damit auch das Material gewonnen, um ein Urteil über die Vorzüge und Mängel des Aufbaus zu ermöglichen.

## Die dramatische Gestaltung.

### Die Vorfabel.

Von Theben, der Stadt, wo er geboren und aufgewachsen ist, zieht der junge Held Herakles nach Ätolien, um sich ein Weib zu gewinnen. Er bezwingt den Acheloos und vermählt sich mit Deianeira. Unverweilt bricht er nach der Hochzeit mit seiner Gemahlin auf nach seiner Burg Tiryns, wo beiden eine neue Heimat bereitet ist. Unterwegs ereignet sich das Nessosabenteuer. In Tiryns lebt nun das Paar; der Held ist freilich fast immer in der Ferne, seine Lebensaufgabe erfüllend, Deianeira schenkt ihm eine Reihe Kinder, deren ältestes Hyllos ist. Auch Alkmene, Herakles' Mutter, ist dort. In diese Zeit fällt nun die verhängnisvolle Eurytosepisode. Jole entzündet die Leidenschaft des Helden, und er begehrt sie vergeblich zum Nebenweibe. (Mit dieser für die Tragödie allein in Betracht kommenden Version hat der Dichter, wie v. Wilamowitz gesehen, die andere fein verknüpft, indem er das Zartgefühl des Lichas als Motiv nimmt, durch sie den wahren Grund des Oichaliazuges zu verhehlen.) In Tiryns erfolgt dann aus Rache der Mord an Iphitos, dessen Folge der Dienst bei Omphale ist. Herakles muß also, nachdem er alle seine Arbeiten vollbracht hat und am Ziele zu sein glaubt, wieder in die Fremde. Er hat von Dodona ein Orakel erhalten, das Ende seiner Mühen werde nach fünfzehn Monaten dasein. Ein noch älteres sagt, er werde seinen Tod nur von einem Toten finden. Vor seinem Abzuge, dessen Ziel er Deianeira nicht mitteilt, macht er, von einer Ahnung getrieben, sein Testament, das er Deianeira hinterläßt. Nach Herakles' Weggang wird der größte Teil seiner Familie von Eurystheus vertrieben, nur Alkmene darf mit einigen Kindern in Tiryns bleiben, andere finden eine Zuflucht in Theben, Deianeira mit Hyllos beim Gastfreund Keyx in Trachis. Hier harrt Deianeira ohne Nachrichten der Rückkehr des Gemahls; doch die fünfzehn Monate verstreichen, ohne daß er kommt. Währenddem hat er ein Jahr bei Omphale gedient, ist dann mit einem Heer vor Oichalia gezogen, hat die Feste zerstört, das Geschlecht des Eurytos vernichtet und Jole zu seiner Geliebten gemacht. Dann ist er auf Kenaion gelandet, um ein Dankopfer darzubringen.

## Die Fabel.

Deianeira, welche sich in Angst und Unruhe verzehrt, sendet auf den Antrieb ihrer Amme Hyllos aus, nach dem Vater zu forschen. Bald darauf erscheint der Herold Lichas, von dem siegreichen Herakles gesendet, mit einem Zug von Gefangenen. Als Deianeira ihn, der sich anfangs sträubt, zum Bekenntnis der Wahrheit gezwungen hat, sendet sie ihn mit einem vermeintlich vom Liebeszauber, in Wirklichkeit vom Gift der lernäischen Hydra getränkten Prachtgewand zurück. Herakles legt es an, das Gift zerfrißt seinen Leib, er läßt sich todkrank nach Trachis schaffen. Unterdes hat Deianeira von Hyllos erfahren, was sie in bester Absicht angerichtet, und sich darauf getötet. Auch wird Herakles in Trachis von seinem Sohne aufgeklärt und erkennt, daß er sterben muß. Er ordnet seine Verbrennung auf dem Öta an, zwingt Hyllos das Versprechen ab, sich mit Jole zu vermählen, und läßt sich dann zum Öta tragen, um dort die letzte Ruhe zu suchen.

## Das Gerüst der Tragödie.

Szene: Trachis, vor dem Palast des Keyx. Zeit: der erste Morgen nach Ablauf der fünfzehn Monate, die Herakles in der Fremde weilt.

Prolog V. 1—193. Personen: Deianeira, dann Amme, darauf Hyllos.

Monolog Deianeiras: ihr unglückliches Schicksal; Herakles ist seit Iphitos' Tode fort, nunmehr schon fünfzehn Monate, niemand weiß wohin. Sie, aus Tiryns vertrieben, genießt hier in Trachis Gastfreundschaft. Hindeutung auf das Testament, das sie mit Sorge erfüllt. (Der Monolog rückt Deianeira sogleich in den Vordergrund und Mittelpunkt der Handlung.) Darauf Amme. Zweck ihres Auftretens, Deianeira zur Aussendung des Hyllos zu bewegen, der gerade von der Stadt ankommt. Sein Auftreten motiviert durch Nachrichten über den Vater: Dienst in Lydien, jetzt auf Euböa, wo er Eurytos' Stadt belagert oder belagern will. (Erst durch diese Kunde wird auch Hyllos' Aussendung möglich.) Deianeira eröffnet Hyllos das Orakel von Dodona, daß Herakles jetzt entweder erlöst oder verloren ist. — Hyllos nach Euböa.

Einzugslied des Chors trachinischer Mädchen, welche von der Seite der Heimat in die Orchestra ziehen, V. 94—140.

Gebet an Helios: „Wo weilt Herakles? Sag es, denn Deianeira verzehrt sich in Gram und Sehnsucht um den vielumgetriebenen Gatten. Doch ein Gott schirmt ihn, darum hoffe. Freude und Leid wechseln dem Sterblichen, auch dir blüht wieder Freude, denn Zeus sorgt für seinen Sohn."

Erste Szene V. 141—204. Zum Teil Fortsetzung der Exposition, welche das Auftreten der Amme im Prolog (V. 40) unterbrochen hat. Deianeira, dann Bote.

Deianeira spricht. Grund ihrer neuesten Sorge: vor fünfzehn Monaten ist Herakles weggezogen; damals zum erstenmal hat er ein Testament gemacht. Heute ist die Zeit um, und er ist noch nicht erschienen.

Bote: Herakles siegreich, bringt ein Opfer und wird bald kommen. So erzählt Lichas, den das Volk draußen noch nicht losläßt. Deianeira ordnet einen Päan an.

Erstes Standlied[1] V. 205—224. Päan an Apollon und Artemis, unterbrochen durch Lichas.

Zweite Szene V. 225—496 mit Fortsetzung der Exposition. Deianeira, Lichas mit Gefangenen, von der Seite der Fremde auftretend, dann Bote.

Lichas berichtet über Herakles' Ergehen und daß er Zeus einen Kult auf Kenaion gründe und dort eine Hekatombe darbringen wolle. Dann der vorgebliche Grund des Zuges. Deianeiras schwermütige Empfindungen und Ahnungen beim mitleiderregenden Anblick Joles, die Lichas nicht zu kennen behauptet. Lichas ab mit den Gefangenen. Bote eröffnet Deianeira die Wahrheit. Lichas — sein Wiederauftreten mit der Bitte um Aufträge an Herakles motiviert — wird mit ihm konfrontiert und muß gestehen. Währenddem ist in Deianeira der Entschluß gereift, den Liebeszauber anzuwenden. Lichas empfängt die Gegengabe für die Gefangenen in Gestalt des Opferkleides.

[1] Das Scholion zu V. 216 sagt freilich, es sei kein Stasimon; s. den Abschnitt Lyrische Teile.

Zweites Standlied V. 497—530.

Kypris ist allmächtig. Ihre Allgewalt hat sich auch an Deianeiras Freiern gezeigt, die sie zu schrecklichem Kampf gegeneinander trieb.

Dritte Szene V. 531—632 mit Schluß der Exposition. Deianeira, dann Lichas. Deianeira hat während des Chorliedes das Gewand mit dem Zauber getränkt, es dann in eine Truhe gelegt und diese mit einem Siegel verschlossen.

Klage, und Begründung ihres Entschlusses. Sie muß Herakles' Liebe wiedererobern, wenn sie nicht unterliegen will. Erzählung des Nessosabenteuers und der Zubereitung des Gewandes. Die leisen Bedenken des Chors gegen die Anwendung des Zaubers schneidet sie mit raschem Entschluß ab, da Lichas kommt, zum Abgang bereit. Überreichen der Truhe. (Die Anweisung für die Anlegung des Gewandes erklärt sich aus der Warnung des Kentauren, es nicht vorher mit Licht und Wärme in Berührung zu bringen, damit der Zauber nicht unwirksam werde.)

Drittes Standlied V. 633—662.

„Alle sollen es wissen, die Flöte wieder jauchzen: Herakles naht! Möchte er kommen, nicht eher sein Schiff anhaltend, als bis er da ist vom Inselaltar."

Vierte Szene V. 663—820. Deianeira, dann Hyllos.

Umschlag. Deianeira in Angst. Sie hat soeben die wahre Wirkung des Zaubers an der Wolle gesehen, mit der sie das Gewand bestrichen und die sie dann achtlos in die Sonne geworfen. Erkennt jetzt die Absicht des Kentauren. Ahnt sie richtig, so steht ihr Entschluß fest. Trost des Chors vergeblich.

Erfüllung der Ahnung: Hyllos nennt sie Mörderin des Gatten. Bericht vom Opfer und der Wirkung des Giftes. Fluch. Deianeira schweigend ab.

Viertes Standlied V. 821—861.

„Das Orakel erfüllt sich, denn der Tote braucht sich nicht mehr zu mühen. Sterben muß Herakles am lernäischen Gift, die unselige Gattin sich grämen. Wehe, der Held leidend, wie nie sonst von Feinden. Schuld daran Oichalia und Kypris."

Fünfte Szene V. 862—946. Chorgespräch in Halbchören, dann Gespräch zwischen Chorführerin und Amme, welche Deianeiras Tod erzählt und Hyllos' Schmerz und Reue.

Fünftes Standlied V. 947—970.

„Unheil drinnen und draußen! Wär' ich fort, den sterbenden Herakles nicht zu sehen! Er wird gebracht; tot oder schlafend?"

Letzte (Pathos-)Szene auf der Bühne V. 971—1043 mit Exodos V. 1043—1278. Von der Seite der Fremde Herakles schlafend, getragen von Kriegern, geleitet von einem Greise; aus dem Hause gleichzeitig Hyllos.

Hyllos ratlos, Herakles in Schmerzen jammernd, grimmig, verzweifelt, den Tod wünschend: „Von allen Leiden, die ich durchgekämpft, kommt keines diesem gleich, das Deianeiras Arglist schuf. Hyllos, schaffe sie herbei, sieh hier meine Wunden!" Bittet bei erneutem Anfall Hades und Zeus um den Tod. Doch vorher Rache an ihr! Hyllos berichtet Deianeiras Tod und klärt Herakles auf. Jetzt erkennt er, wie sich die Orakel erfüllen, das erste, daß er durch einen Toten sterben werde, d. h. durch Nessos, das zweite, daß er jetzt nach Ablauf der fünfzehn Monate das Ende seiner Mühen, d. h. den Tod, finden werde. Beides trifft zusammen. Hyllos muß versprechen, für seine Verbrennung auf dem Öta zu sorgen und sich mit Jole zu vermählen.

Das Stück schließt mit dem Aufbruch des Zuges, der den Sterbenden trägt, zum Berge des Zeus. Vorausgesetzt wird bei allen der wirkliche Tod durch Verbrennung, die Möglichkeit der Apotheose nur dunkel und flüchtig angedeutet.

---

## Die Linie der Handlung.

Exposition. Die Lage. Absendung des Hyllos. . V. 1—93.

Steigende Handlung nebst Fortsetzung des Exposition. V. 141—496.

Steigerung in drei Stufen:

1. Ankündigung des Lichas und vorläufiger Bericht des Boten. V. 141—204.
2. Falscher Bericht des Lichas nebst Folge. . V. 225—334.

3. Die Verkündigung der Wahrheit, Entschluß Deianeiras. V. 335—496.

Höhepunkt. Motivierung des Entschlusses und Überreichung des Gewandes. . . . . . . . . . . . . . . . V. 531—632.

Fallende Handlung in zwei Stufen: . . . . V. 663—820.

1. Umschlag in der Seele Deianeiras. Ahnung der wahren Bedeutung des Zaubers. . . . . . . . . . V. 663—730.
2. Die Wirkung des Giftes aus dem Bericht des zurückgekehrten Hyllos. . . . . . . . . . . . . . . V. 731—820.

Katastrophe in zwei Hälften: . . . . . . V. 862—1278.

1. episch: Tod Deianeiras (Bericht der Amme). V. 862—946.
2. lyrisch: der sterbende Herakles (Vorführung auf der Bühne, eingeleitet durch einen Kommos von der Szene). V. 971—1278.

---

Wenn der Dichter von dem landläufigen Mythos, wie ihn seine Hörer kennen, abweicht, so verfolgt er damit seine bestimmten künstlerischen Zwecke. Diese werden klar, wenn man die Veränderungen aufdeckt. In der Vulgärsage erringt sich Herakles Deianeira erst infolge der Aufforderung Meleagers nach dem Abschluß seiner Arbeiten, also auch, nachdem er mit Megara vermählt gewesen und vom Kindermord befleckt ist. Sophokles dagegen läßt ihn am Anfang seiner Laufbahn auf die Freite gehen. Er steht in frischer Jugend, noch rein und unberührt von Schuld und Schicksal, dem jungen Morgen eines strahlenden Tages vergleichbar, dessen Himmel bald unheilschwangeres Gewölk bedecken soll. Dort ferner erhält Herakles von dem überwundenen Gegner das Horn der Amaltheia, ein Zug, den der Dichter nicht mit aufnahm. Dort lebt er jahrelang in Ätolien und zieht erst wegen unfreiwilliger Blutschuld fort, nach Trachis. Sophokles dagegen läßt ihn sogleich nach der Hochzeit aufbrechen, nach Tiryns. Die Vertreibung der Herakliden erfolgt dort erst nach dem irdischen Ende des Heros, hier schon nach seinem letzten Weggange von Tiryns. Dort schickt Herakles den Herold Lichas von Kenaion allein nach Trachis, um das Opfergewand zu holen, und dieser berichtet Deianeira über Jole. Sophokles dagegen läßt Lichas nach Trachis nur kommen, um Jole und die Gefangenen hinzugeleiten. Erst gezwungen eröffnet er

Deianeira darauf den Sachverhalt, sie überreicht ihm dann als Gegengabe an Herakles das Gewand. Während schließlich die gewöhnliche Sage Herakles zu den Göttern entrückt, können wir bei Sophokles nur annehmen, daß er den Tod durch Verbrennung stirbt. Erfindungen ferner des Dichters sind das Testament, welches Herakles bei seinem Fortgange von Tiryns Deianeira überläßt, und die beiden Orakel.

Weitaus die meisten dieser Veränderungen hat der Dichter um Deianeiras willen vorgenommen. Ein reiner, jungfräulicher Held wird ihr Retter, nicht der Herakles, der wohl hochberühmt ist, vor dem aber eine keusche Jungfrau mehr Scheu, ja Grauen empfinden muß als Liebe. Dem Sophokleischen Herakles dagegen kann ihr Herz zufliegen. Der Dichter gewinnt aber dadurch noch weitere Vorteile. Nun erst kann er die ganze Größe dieser Frau schildern, ihre Angst und Sorge um den immer fernen, immer gefährdeten Geliebten, ihr ganzes Leben voll Entsagung und Bitternis. Die Vertreibung der Familie aus Tiryns trägt ebenfalls dazu bei, den Kummer der Dulderin zu vermehren. Indem Deianeira schon nach Herakles' Weggange aus dem Frieden ihres Hauses, dem einzigen, was ihr geblieben, vertrieben wird und sich von den meisten ihrer Kinder trennen muß, verliert sie den letzten Trost und ist bis auf ihren ältesten Sohn Hyllos (den der Dichter für die Handlung notwendig braucht) ganz vereinsamt. Das Testament wie das dodonäische Orakel ferner müssen ihr Herz vollends beschweren und mit düsteren Ahnungen erfüllen. Und was soll das Horn des Glücks diesem Hause? Sein Besitz wäre ein Hohn angesichts des Schicksals beider Gatten. Vor allem aber ist die Lichasepisode für die Charakteristik der Heldin des Stückes, denn das ist Deianeira, wichtig. Indem der Dichter ihr Jole unerkannt und doch geahnt gegenüberstellt, erreicht er die rührendsten Wirkungen des ganzen Stückes, welche nach der gewöhnlichen Fassung der Sage unmöglich wären. Und dadurch, daß Deianeira ihre unfreiwillige Nebenbuhlerin in ihrer Jugendblüte leibhaft sieht, gewinnt ihr Entschluß erst die überzeugende Kraft zwingender Notwendigkeit und läßt das Abstoßende, was jede Form der Eifersucht an sich trägt, hier zurücktreten und durch die Erwägung des Hörers, daß sie ja nur aus Liebe und mit großartiger Selbstbezwingung gegenüber

Jole handelt, völlig verschwinden. Zugleich hat er jetzt die Möglichkeit, die sonst inhaltsleere Heroldsfigur zu einem sympathischen, lebensvollen Charakter zu bilden.

Man sieht, worauf alles abzielt: es ist die Person Deianeiras. Den Dichter, welchen weibliche Charaktere mehr anziehen als männliche und dem sie besser gelingen, reizte bei der Lektüre des kyklischen Epos das Problem Deianeira. War es nicht eine dankbare Aufgabe, seinen Athenern das Bild einer Frau zu entrollen, welche, nur Liebe und Zärtlichkeit, an die Seite eines Kolosses von physischer Kraft gefesselt und, von diesem unverstanden, ein Leben voller Gram und Entsagung führt? Herakles, dieser Typus des Dorertums, konnte trotz göttlicher Verehrung dem Volke ionisch-heiterer Lebensfreude nicht das Herz ergreifen, wohl aber einer edlen Frauenseele als wirkungsvolle Folie dienen. Deianeira, nicht „die männerfeindliche", sondern die liebende, welche nur dem unbezwinglichen Impulse ihres Wesens folgt, wenn sie das Licht ihres Lebens sich zu erhalten sucht, aber es gerade durch dieses Bemühen auslöscht, — Deianeira ist der Mittelpunkt dieser leider zu wenig gelesenen und wegen ihrer unleugbaren Kompositionsmängel unterschätzten Tragödie. Ein edles Weib, an dessen Charakter selbst der pedantischste Splitterrichter keinen Makel aufzuspüren vermöchte,[1] sucht durch eine Handlung, welche lauteren Motiven entsprungen ist, ihr bedrohtes höchstes Gut zu retten und vernichtet eben dadurch dieses und sich selbst — das ist die Tragik und, wenn man es so nennen will, die Idee dieser Dichtung.

Die Handlung, welche diese Idee zu verkörpern hat, ist durch das Epos gegeben. Ihre dramatische Gestaltung bereitet erhebliche Schwierigkeiten, die für die epische Erzählung nicht vorhanden sind. Zunächst örtliche. Die Szene muß sich da abspielen, wo Deianeira weilt, also in Trachis, das Geschick des Herakles dagegen auf Kenaion vollziehen. Deianeira muß aber wieder alsbald davon benachrichtigt werden. Darum kann die Absendung und Rückkehr des Hyllos wie des Lichas von einem Schauplatz zum andern nur unter der Voraussetzung einer idealen Schnelligkeit, um nicht zu

---

[1] Der jüngste Angriff von W. Schmid auf Deianeiras Charakter ist a. a. St. zurückgewiesen.

sagen Hast, als möglich gedacht werden, da die Handlung wie immer innerhalb weniger Stunden zu verlaufen hat. Sie zeitlich so unnatürlich zusammenzupressen zwingt den Dichter der Chor, der ihm eine lästige Fessel anlegt. Zu entbehren ist er nicht, und er muß während der ganzen Handlung zugegen sein. Die unvermeidliche Folge ist, daß die Illusion gestört wird.

Noch schwieriger war die Entscheidung über die Frage, ob Herakles in Person auf die Bühne gebracht werden sollte oder nicht. Unbedingt erforderlich war dies für die Darstellung der Idee nicht. Aber der Hörer mußte doch als Abschluß einen Ausblick auf das Ende des Herakles haben, und nach der Sage muß sich der Sterbende nach Trachis und von da auf den Öta schaffen lassen. Dies nun auch noch zu erzählen würde das Stück mit epischen Elementen, deren es an sich schon viele enthält, allzu stark belastet haben. Ob solche Erwägungen den Dichter zum Gegenteil bestimmten, ob sein Genie ihn nicht befähigt hätte, auch diese Schwierigkeiten zu überwinden, ob ihm die Persönlichkeit des Herakles zu bedeutsam, zu wuchtig war, als daß er auf seine Vorführung in Leib und Leben hätte verzichten können, darüber brauchen wir uns nicht in Vermutungeu zu ergehen; wir haben uns an die vorliegende Fassung zu halten und zu prüfen, welches die Folgen seines Auftretens für die Komposition des Stückes sind.

Es umfaßt 1278 Verse, wovon 946, also drei Viertel des Ganzen, eine geschlossene Einheit mit dem Mittelpunkt Deianeira bilden. Das letzte Viertel gruppiert sich um den sterbenden Herakles. Antigone und Ajas lassen sich nicht zum Vergleich heranziehen, obwohl auch hier die Hauptpersonen vor dem Schluß des Stücks von der Bühne scheiden oder sterben, Antigone V. 943: Schluß 1352, Ajas V. 865: Schluß 1419. In der Antigone bilden die folgenden Szenen: Teiresias, Botenbericht über den Tod Antigones und die lyrische Schlußpartie, welche den Zusammenbruch Kreons zeigt, notwendige Bestandteile der Gesamthandlung. Im Ajas ist der Held mit V. 865 tot und der tragische Konflikt gelöst, aber der Leichnam bleibt auf der Bühne, und wir müssen wissen, wie sich die Machthaber zu seinem Tode stellen und ob ihm ein ehrliches Begräbnis zugebilligt wird oder nicht. Die ganze folgende Handlung hat den Helden ebensosehr zum Mittelpunkte wie die bisherige.

Ob er seine Sache selbst führt oder ein andrer, ist für die Einheit gleichgültig, es genügt, daß sie in der Person des Ajas gegeben ist. — In den Trachinierinnen liegt die Sache anders. Mit V. 946 ist Deianeira tot, das Schicksal der Heldin abgeschlossen, die Spannung des Hörers nach dem Bericht über ihren Tod gelöst, die tragische Wirkung erreicht. Wir wissen, daß Herakles dem Tode geweiht ist; wie er ihn findet, kann uns für die Idee des Stückes gleichgültig sein. Gewiß, sein Ausgang ist eine Folge der Handlungsweise Deianeiras und hängt so mit der Heldin zusammen. Aber es ist ein Fehler, Herakles auftreten zu lassen und zwar jetzt zum erstenmal. Es wäre anders gewesen, wenn er, wie Kreon gegen Antigone, von vornherein persönlich gegen Deianeira agiert hätte. Nun, wo die Heldin tot ist und im letzten Viertel des Stückes ein Mensch von so erdrückender Wucht wie Herakles auftritt, erhält das Drama einen neuen Helden und wird in zwei innerlich getrennte Teile zerrissen, d. h. die Einheit des Ganzen vernichtet. Auch die Mittel, welche der Dichter angewendet hat, um beide Teile zusammenzuhalten — wenn er dies überhaupt mit Bewußtsein getan hat — sind nur äußerlich: die beiden Orakel und die Person des Hyllos. Das dodonäische Orakel in der ersten Hälfte (V. 166 ff.) soll den Hörer spannen und auf seine Lösung begierig machen. Sie erfolgt in der zweiten Hälfte durch Herakles selbst, der V. 1159 ff. jenes erste auf seinen Tod bezügliche mit diesem zusammenhält und daraus sein Schicksal erkennt. Die Erfüllung eines Orakels aber, welches nicht einmal die Hauptheldin betrifft, stellt keine organische Verbindung zwischen dem Schicksal Deianeiras im ersten und dem Ende des Herakles im zweiten Teile her. Ebensowenig die Person des Hyllos, welche für diesen Zweck zu unbedeutend ist. Denn sein Schicksal interessiert uns nicht. Um durch ihn eine Einheit herzustellen, müßte er selbst zu einer Hauptfigur erhoben sein; dann aber wäre die Tragödie eine andere geworden, als sie ist. Hyllos bleibt nur äußerlicher, willenloser Vermittler zwischen Vater und Mutter.

Sophokles ist oft sorglos in der Motivierung kleiner Dinge, und so finden sich auch hier einige Anstöße, die zwar nicht von erheblichem Gewicht sind, aber doch angemerkt zu werden verdienen.

Die Trachinierinnen beginnen mit einem Monologe Deianeiras.

Außer ihr ist niemand auf der Bühne, der Chor noch nicht eingezogen, folglich spricht sie zum Theaterpublikum. Daß sie ihr gepreßtes Herz erleichtern will, ist begreiflich; aber dazu braucht sie doch nicht aus dem Hause zu treten und in die Luft zu reden. Den Monolog selbst jedoch herabzusetzen, indem man ihn, wie es geschehen ist, Euripideisch schilt, hat man kein Recht. Denn von der schematischen, unkünstlerischen Manier des Euripides, im Prolog eine trockne Aufzählung der Voraussetzungen der Handlung zu geben — ein klassisches Beispiel bietet zum Vergleich der Monolog Jokastes in den Phoinissen —, ist dieser himmelweit entfernt. Er rückt Deianeira sogleich in den Vordergrund und weckt die Teilnahme des Hörers, welcher sich in die Seele dieser Frau vertiefen muß und zugleich scheinbar kunstlos und beiläufig mit einem Teile der Exposition vertraut wird. Wohl aber bedurfte es der Amme nicht, sie zur Aussendung ihres Sohnes zu veranlassen; darauf sollte sie billig selbst kommen. Außerdem begründet die Amme ihr Anliegen mit der Frage (V. 54 f.): „Wozu blüht dir eine Reihe von Kindern, daß du nicht eines ausschickst nach deinem Gemahl?“ — während doch nur der eine Hyllos in Trachis ist. Der Chor ferner konnte wohl, ehe er auftrat, erfahren haben, was Deianeira quälte, und der Dichter motiviert dadurch auch sein Erscheinen (Schneidewin leugnet dies trotz V. 103 ff. und 141 f.), aber daß und zu welchem Zweck Hyllos abgesendet war, konnte er nicht wissen. Trotzdem weiß er es V. 733. Ebenso ist es schwierig, sich das zweite Auftreten des Boten motiviert zu denken. Nachdem er sein erstes Gewerbe — Deianeira die Kunde von Lichas' Ankunft und Herakles' Siegestaten zu bringen — ausgerichtet, hat er abzugehen; außerdem kann er auch während des folgenden Chorgesangs nicht auf dem Spielplatz bleiben. Ebensowenig kann er mit Lichas und den Gefangenen zusammen von neuem auftreten, denn was hat er bei ihnen zu suchen? Und hätte er es getan, so würde er bei seinem Charakter nicht an sich halten können, als Lichas einen falschen Bericht gibt. Folglich tritt er wieder auf kurz vor V. 335, unmittelbar nachdem Lichas und Gefolge in den Palast gegangen ist und als Deianeira selbst sich dazu anschickt. Woher weiß er dann aber, daß Lichas gelogen hat? Eine Quelle dieses Wissens ist schlechterdings nicht zu entdecken.

Doch was wollen diese geringfügigen Mängel, welche man bei der Aufführung kaum bemerken wird, gegen die außerordentliche Feinheit der Lichasszenen besagen? Die Person des Lichas und seine Sendung gehören zum alten Bestand der Sage. Der Dichter begnügte sich aber nicht damit, den Inhalt seiner Botschaft zu verändern und dadurch die oben angeführten Zwecke zu erreichen, sondern er neuerte auch wesentlich in der Ausrichtung der Botschaft. Das Natürlichste wäre ja gewesen, wenn Lichas sogleich bei seiner Ankunft in Trachis vor Deianeira getreten wäre. Statt dessen wird er von den Trachiniern aufgehalten und muß erst dem Volk Bericht erstatten, was durch die allgemeine Neugier und Spannung wohl motiviert ist. Während ihn das Volk noch umringt hält, macht sich ein Alter auf und überbringt Deianeira die ersten Nachrichten. Die Einführung dieses Boten ist natürlich auch Erfindung des Dichters, welcher zugleich den Herold zu einem zartfühlenden, mitleidigen Mann macht.[1]

Hierdurch gewinnt nun der Dichter erstens eine dreifache Steigerung: Botenbericht, Lichas und falscher Bericht, schließlich definitive Aufdeckung des Tatbestandes, und zweitens die Möglichkeit, die Wirkung der verschiedenen Berichte auf die Heldin darzustellen und uns dadurch die ganze Seelentiefe dieser herrlichen Frau zu enthüllen. Bei dem Charakter des Lichas und dem Vorsatz, welcher diesem Charakter entspringt, ist aber der Bote und sein zweites Auftreten erforderlich, da Lichas sonst nicht zum Geständnis der Wahrheit gezwungen werden kann.

Neu ist auch die Einführung des Greises beim Auftreten des Herakles, die nach v. Wilamowitz ganz unmotiviert und, wie A. Dietrich (Rhein. Museum Bd. 46) entdeckt hat, eine Nachahmung des Amphitryon in Euripides' Herakles, nach Zielinski dagegen ein

[1] Nach Zielinski ist er eine rohe Soldatenseele. „Auf der Wiese von Trachis erzählt er in übermütiger Lanzknechtslaune den bevorstehenden Hauptspaß [!] — die Vertreibung der ungeliebten älteren Gattin durch die junge und schöne Eurytostochter.“ Deianeira soll ihm nämlich ganz unbekannt sein, weil er V. 531 „Fremder“ genannt wird. Entsprechend wird aber auch Herakles selbst V. 65 bezeichnet, den sie doch wohl kennen wird. Überhaupt heißt jeder Bekannte, ja Verwandte so, wenn er aus der Fremde kommt. So nennt Antigone ihren aus Argos kommenden Bruder Polyneikes ξένος, Fremder, Öd. Kol. 1249. — Erst beim Anblick der Heldin soll eine Wandlung mit Lichas vorgehen.

Arzt sein soll. — Unmotiviert? Herakles wird schlafend hereingebracht. Nun ist es doch ganz natürlich, ja erforderlich, daß dem kranken Helden und den ihn tragenden Kriegern ein besonnener Mann beigegeben wird, der die Leitung des Transports sorglich überwacht, damit der Leidende nicht unnötig gequält wird, und daß ein solcher Leiter die ersten Worte zu dem aus dem Palast kommenden Hyllos spricht. Diesen Greis als Nachahmung des greisen Amphitryon hinzustellen ist gerade so glücklich, wie die Zerschmetterung des Lichas mit der Ermordung der Kinder des Herakles in Parallele zu setzen. Denn diese Tat geschieht in geistiger Umnachtung, jene in der Wut, aber bei vollem Verstande, jene ist der Angelpunkt des Euripideischen Stückes, diese eine nebensächliche Episode.

Was nun der Dichter mit seiner Tragödie gewollt hat, darüber bestand in den Grundlinien bisher kaum eine Meinungsverschiedenheit: er dramatisierte die epische Geschichte von Deianeira und Herakles und zeigte darin als Mittelpunkt ein edles Weib, welches in bester Absicht ihren Gemahl und sich selbst zugrunde richtet. Neuerdings hat aber Zielinski in seinen Exkursen zu den Trachinierinnen (Philol. Bd. 55) eine ebenso neue wie verblüffende Ansicht über die Idee des Dramas aufgestellt. Es ist unbegreiflich, daß ein so geistreicher Mann, der außerdem in der schwersten philologischen Rüstung einherschreitet und manchen beachtenswerten, feinen Gedanken entwickelt, in der Auffassung des Ganzen zu einem Resultat gelangt, das vor der nüchternen und unbefangenen Prüfung sich nur als eine schillernde Seifenblase erweist. Er gewinnt für die luftigsten Kombinationen unter anderm dadurch freien Spielraum, daß er unter den Tragödien „Sprechstücke" und „Spielstücke" unterscheidet. Zu den ersteren gehöre z. B. Elektra, zu den letzteren die Trachinierinnen und die Bakchen des Euripides. Zum Verständnis der Spielstücke in allen ihren Feinheiten muß man dem stummen Spiel des Mimen nachspüren, dann erschließen sich Geheimnisse, die dem oberflächlichen Leser verborgen bleiben. Die Sage freilich in ihrer ganzen Tiefe und Ursprünglichkeit zu erkennen, dazu bedarf es noch weiterer Kunststücke.

Um einen Beleg für die Wichtigkeit zu geben, welche die Erkenntnis des stummen Spiels hat: Zielinski behauptet, das für

Herakles bestimmte Gewand befinde sich von Anfang an auf der Bühne. Der Prolog werde dadurch motiviert, daß Deianeira während desselben daran noch webe, vgl. Gretchen am Spinnrade. — Bisher konnte man nach den klaren Worten V. 492 nur annehmen, daß Deianeira in das Haus gehe, um das Gewand als Gegengeschenk herauszuholen und es dann Lichas einzuhändigen. Das ist also falsch. Nur muß man sich, wenn Zielinski recht hat, wundern, daß eine Fürstin einen so ungeeigneten Platz zum Weben wählt, und es muß die Besorgnis auf den Zuschauer drücken, ob sie auch rechtzeitig fertig wird. Denn wenn Herakles von dem Gewand überhaupt noch etwas haben soll, so muß er am Leben sein und jeden Augenblick zurückkehren, da die fünfzehn Monate verstrichen sind. Auch hätte sie Zeit genug gehabt, vorher fertig zu werden. Doch ernsthaft: „Es ist ein altbewährter, bis zur Stunde noch nicht erschütterter Grundsatz, daß im griechischen Drama die Bühnenanweisung im Text steht“ (Robert, Hermes Bd. 32 S. 435). Wo findet sich ein Wort davon, daß Deianeira am Webstuhl sitzt?

Genug dieses einen Beispiels für „Spielstücke“ als Fundgrube ungeahnter Aufschlüsse. Wichtiger ist die neue Gesamtauffassung der Handlung und der Charaktere. Deianeira verstellt sich gegen Lichas, d. h. sie lügt, wenn sie V. 459 sagt:

„Hat nicht andere,
So viele Frau'n geliebt der eine Herakles?“

„Herakles' Liebe zu Jole ist sein erster und einziger Treubruch.“ Bisher ist er immer „der Treue und Reine“ gewesen. Aber auch für die Liebe zu Jole ist er nicht verantwortlich, denn diese hat ihn durch einen Liebeszauber gefesselt. Darum will Deianeira diesen ihrerseits durch einen stärkeren unschädlich machen. Daß Jole die eigentliche Übeltäterin ist, soll hervorgehen aus V. 584 f., wo Deianeira einfach sagt, daß sie, die alternde Frau, „das Kind“, d. h. das blühende junge Mädchen durch einen Liebeszauber übertreffen, d. h. bei Herakles ausstechen will, denn ein anderes Mittel hat sie ja nicht ihrem sinnlichen Mann gegenüber. Ihr Verdacht, daß Herakles von Jole „bezaubert“ ist, soll bestätigt werden durch die entschuldigenden Worte des Lichas V. 488 f., daß Herakles, sonst siegreich, dieser Liebe unterlegen ist. „Der Dichter hat diesen

Punkt, ein Philtron der Jole, absichtlich im unklaren gelassen.“ Warum, wird wohlweislich nicht verraten. Jedenfalls: „nicht als das willenlose Opfer fremder Begier — als die schöne und arge Zauberin, die durch einen Liebestrank den treuesten und reinsten Helden sich selbst [soll doch wohl heißen: seinem Wesen] entfremdete — lebte in der Volkssage die blonde Jole fort.“ — Dieses gebrochene, tränenüberströmte, unglückliche Geschöpf eine arge Zauberin! Freilich wird hier „die Volkssage“ für Sophokles eingeschoben. Stimmte Sophokles hier mit der Volkssage überein oder nicht? Wir müssen es nach den Deduktionen des Verfassers annehmen.

Noch bedeutsamer ist der Aufschluß, den wir von Zielinski über Deianeira erhalten. Sie ist zwar die Tochter des Oineus, wird auch von Sophokles „Kind des Oineus“ genannt, hat aber mit ihm nichts zu tun. Oineus ist nämlich = Herr der Stadt Oiniadä an der Mündung des Acheloos. Das ist aber niemand anders als Acheloos selbst. Nun sollte man meinen, der Vater Deianeiras sei also Acheloos, und würde dann auf die weitere Entwicklung mit Recht begierig sein. Doch weit gefehlt! Deianeira ist ursprünglich die Tochter Zeus', eine Schlachtenjungfrau, d. h. niemand anders als Athene selber, — fügen wir im Sinne des Verfassers hinzu: die ja auch sonst in der Sage und auf Abbildungen als schützende und sorgende Begleiterin des Herakles erscheint. So gestaltet sich denn der Urmythos von Deianeira und Herakles folgendermaßen. „Auf einen hohen Felsen hat Zeus seine wehrhafte Tochter versetzt, dessen Fuß der Acheloos umspült; nur wer den Strom überwand, durfte die Braut heimführen. Das gelingt nur dem Herakles, von jetzt ab ist sein Geschick mit dem der schützenden Schlachtenjungfrau verbunden — bis zu seinem unseligen Treubruch.“ Darum stirbt Deianeira auch durch das Schwert, nicht durch den Strick, wie die andern Heroinen. (Störend ist dabei leider, daß auch Eurydike durch das Schwert umkommt,[1] und daß, um das Unglück voll zu machen, nach einem Bericht Deianeira wie Jokaste, Antigone, Althaia u. a. endet.) — Damit hat also Zielinski das Kunststück fertig gebracht, in der Deianeira-Heraklessage eine hellenische Form

[1] Ant. 1283 und 1315. Anders ist auch der verdorbene Vers 1301 nicht zu verstehen; ὀξὺθηκτος als Seelenzustand ist unsinnig, es weist auf ein ausgefallenes ξίφος hin, wie Arndt gesehen hat.

des altnordischen Brunhild-Sigurdmythus zu entdecken, welche aber außerdem dadurch eine Steigerung erfährt, daß sie durch Jole als „Yseult la blonda“ noch genial mit der keltisch-bretonischen Tristan-Isoldesage verknüpft wird! „Allerdings,“ fügt der Verfasser vorsichtig hinzu, „sind wir von dieser Konzeption ziemlich weit entfernt.“ Die ursprüngliche Einheit der Gestalt Athene-Deianeira spaltete sich nämlich, und Athene ward Göttin, Deianeira Weib.

Sigurd-Herakles aber, den Zielinski freilich so nicht bezeichnet, ist „eine wahrhaft dämonische, geistig [!] noch viel mehr als physisch unwiderstehliche Natur“. — Er opfert sie alle auf, die Gattin, den Sohn, den Freund [nämlich Lichas]. Wem? Sich selbst. Doch er verfährt mit sich selbst nicht anders als mit seinen Lieben. Er opfert sich der Sache auf, nämlich der Befreiung der Erde vom Übel. Ein solcher Mann konnte nur treu und gut sein. Deianeira hat übel, schlecht an ihm gehandelt — das konnte ihm nicht zweifelhaft sein —; also muß sie sterben. „Versöhnen wir uns also damit, daß es des Sterbenden letzter Wunsch ist, seinen Tod an der Schuldigen zu rächen. — Das ist das Grundmotiv der ethischen Heraklestragödie.“ [!!]

Selten ist wohl Sinn und Unsinn so innig gemischt worden. Und mit welcher geradezu diabolischen Schlauheit muß der Dichter verfahren sein, daß er diesen tiefen Sinn des Mythos dem Normalhörer so vollkommen zu verschleiern verstanden hat!

Wohl aber fehlen einer andern Hypothese Zielinskis über den Herakles der Trachinierinnen feste Stützen nicht. Bei Sophokles läßt sich der Held verbrennen, und wir müssen, wie oben bereits ausgeführt wurde, annehmen, daß er wirklich gestorben ist. Damit stimmt trotz der Verse Od. XI 602 f., welche den Widerspruch der ältesten und der späteren Sage nur ungeschickt verdecken, daß er auch bei Homer, nach der Vorstellung der asiatischen Jonier, im Hades weilte.[1] Daß ein solcher Herakles, wie der in den Trachinierinnen (freilich beileibe nicht nach der Zielinskischen Auffassung) dargestellte, den Himmel wahrhaftig nicht verdient, was v. Wilamowitz mit Recht bemerkt, ist klar, aber ebenso klar, daß dies für den Dichter nicht das durchschlagende Motiv gewesen sein

[1] v. Wilamowitz erklärt freilich diese Partie für eine spätere Einlage: Hom. Unters. S. 140.

kann, ihn nicht zum Himmel auffahren zu lassen. Solche Kritik entspricht dem Euripides, aber nicht dem frommen Sophokles. Darum ist die Annahme Zielinskis nicht unbegründet, daß hinter dem verklärten Herakles des Dodekathlos ein älterer stehe, der Herakles der Zeusreligion, der gestorben und in den Hades gefahren ist. Dieser hatte nur zu leiden. Ihn habe Sophokles in den Trachinierinnen unbewußt archaisierend dargestellt. — So würde Herakles' Tod auf dem Öta auch mit den übrigen Zeichen eines hohen Altertums zusammenstimmen, welche das Stück in dem Götterkultus aufweist: kein Tempel wird erwähnt, nur Höhendienst, auf dem Öta, auf dem Kenaion; nicht Apollon gibt Orakel, sondern die uralte Zeusstätte von Dodona.

Diese materiellen Indizien könnten auch einen Anhalt für die Zeitbestimmung der Tragödie geben, worüber sonst gar nichts feststeht. Von formalen würden mit für eine frühere Zeit stimmen: das Vorwiegen epischer Partien, die seltene Zerreißung des Trimeters, der geringe Prozentsatz der Auflösungen und stellvertretenden Anapäste. Aber wenn nicht ein ausdrückliches Zeugnis vorliegt oder man einen Beweis findet wie Weil für die Elektra des Euripides, so ist die Datierung eines Stückes höchst unsicher.[1] So erklärt v. Wilamowitz die Trachinierinnen für spät und läßt sie aus einer Anregung durch den Herakles des Euripides entstanden sein. In der Tat würden jenen Indizien gegenüber für spätere Entstehung sprechen der geringe Umfang der Chorpartien, die Nichtbeachtung des Chors durch Herakles, die Vermischung mannigfaltiger metrischer Formen in den lyrischen Partien (z. B. V. 879 ff.) und ihre Verteilung unter Schauspieler und Chor, was nur der späteren Tragödie eigentümlich ist: bei Sophokles in der Elektra, im Philoktet und im Ödipus auf Kolonos, bei Euripides unter anderm in den Phoinissen, Bakchen, in der Iphigenie in Aulis und im Orest. Trotz des schwereren Gewichts dieser Indizien gegen jene ist ein exakter Beweis für die spätere Entstehung ebensowenig geliefert wie für die Datierung der Sophokleischen Elektra hinter die Euripideische.

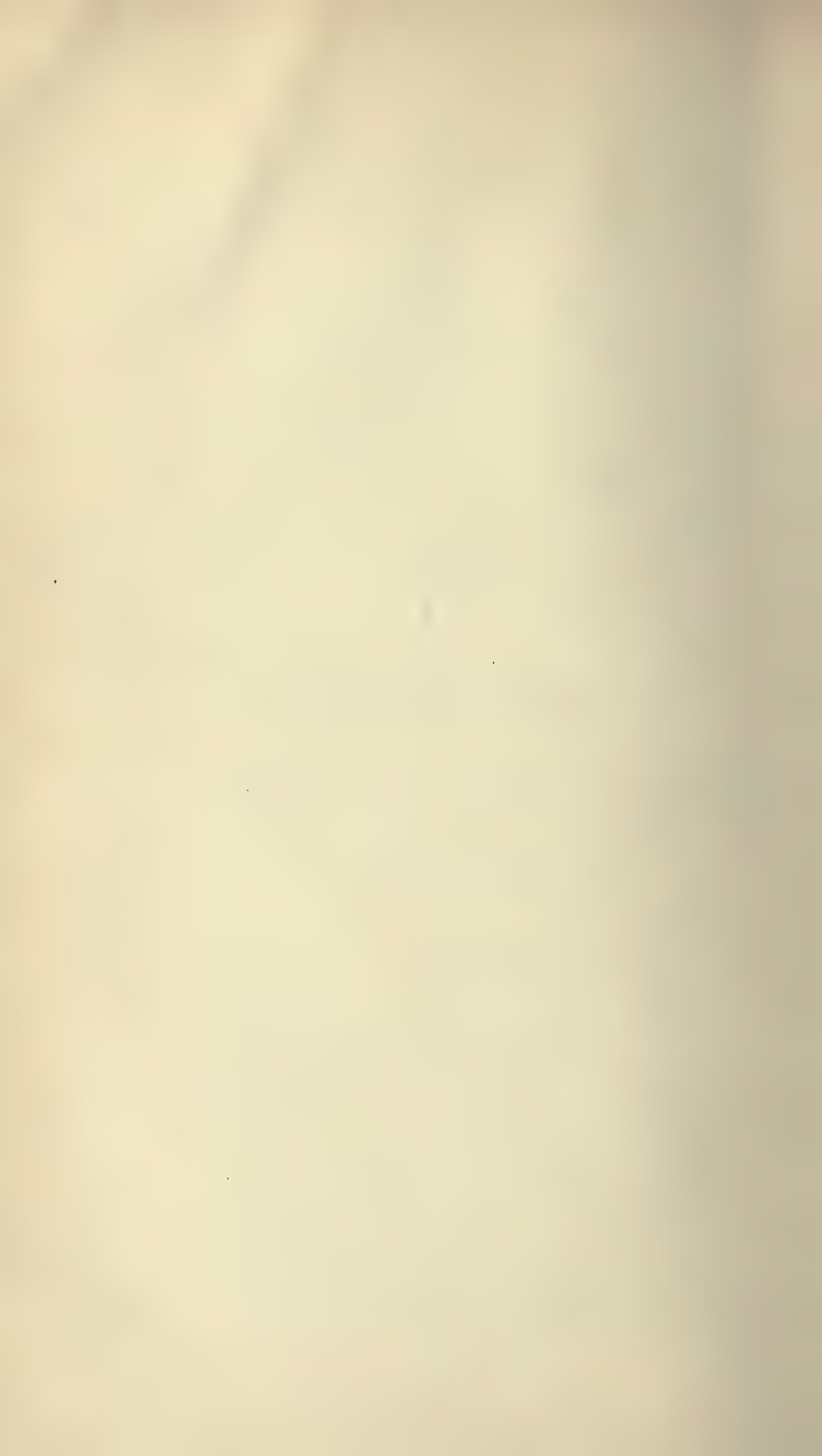
Daß uns das Stück erhalten ist, verdanken wir vielleicht der populären Gestalt des Heros.

[1] Deshalb haben wir im allgemeinen auf Ansätze verzichtet.



# III.

# Charaktere.



# Ödipus.

König Ödipus ist vielleicht die tragischste Gestalt, welche die dichtende Phantasie des Menschen geschaffen hat. Empfangen und geboren in den geheimnisvollen Tiefen der hellenischen Volksseele, gewann sie plastische Form, soweit wir sie kennen, durch die schöpferische Kraft unseres Dichters. Der Sophokleische Ödipus hat die Herzen der Hellenen erschüttert und gerührt; er wird rühren und erschüttern, solange Menschenherzen schlagen und solange sie fühlen wie unsere.

Ödipus ist in erster Linie ein geborener Herrscher. Zwar rollt auch königliches Blut in seinen Adern, doch zu dem gebietenden König, den wir beim Beginn des Stückes auftreten sehen, hat ihn nur die eigene Kraft gemacht. Kurz vor der Katastrophe nennt er sich, freilich in besonderem Sinne, einen Sohn der Tyche (V. 1080). Als solcher ist er, von Delphi aus in die Fremde wandernd, nach Theben gekommen. Hier hat ihm Mut und Scharfsinn den Thron gewonnen. Und auf seinen Scharfsinn ist er stolz. Zu Teiresias sagt er V. 391 ff.:

„Warum sprachst du nicht, als die Rätselsängerin
Hier hauste, zu den Bürgern ein erlösend Wort?
War jenes Rätsels Lösung doch die Sache nicht
Jedweden Mannes; hier vielmehr tat Mantik not.
Und nicht von Vögeln, auch von einem Gotte nicht
Tratst du hervor mit einer Kunde; nein, ich kam,
Der ahnungslose Ödipus, macht ihr ein End'
Kraft meines Geist's, nicht schöpfend aus der Vögel Flug."

Von diesem Scharfsinn als einem ausgeprägten Zuge seines Wesens läßt ihn der Dichter auch im Verlauf der Handlung Proben ablegen. Trotz einem geschulten Untersuchungsrichter forscht er V. 112 ff. den Spuren des Mörders nach, V. 1121 ff. fragt er

den alten Diener mit Überlegung und Schnelligkeit aus. Wie jener sich auch windet, er muß bekennen, bis die grausige Wahrheit an den Tag kommt.

Doch dieser Scharfsinn ist von bedenklicher Art; treffend bezeichnet ihn der Chor V. 617:

Wer schnell zum Urteil ist, der urteilt falsch, o Herr.

Dem rasch kombinierenden Spiel seiner Gedanken, der überstürzenden Hast seines Forschens fehlt die ruhige Besonnenheit und kühle Überlegung. So kommt es, daß er das Nächstliegende übersieht, falsche Voraussetzungen macht und mit bemitleidenswerter Blindheit im Dunkeln tappt bis zum schrecklichen Ende. V. 118 erfährt er von Kreon, daß noch ein Zeuge des Mordes lebt. Was lag näher, als ihn vor sich zu bescheiden? Auch V. 292 bei den Worten des Chors:

Durch Wanderer, so hieß es, fand er seinen Tod

mußte er sich an jenes Wort Kreons (V. 118) erinnern. Endlich in der Unterredung mit Jokaste will er den Mann holen lassen (V. 765), besteht aber doch nicht darauf, daß er sogleich komme, und erst V. 834 f. bei dem tröstenden Zuspruch des Chors:

Bis du jedoch
Von jenem Manne Licht empfängst, heg Zuversicht

verliert er die Fährte nicht wieder aus den Augen und befiehlt V. 859 f., daß er geholt werde. Ist es Absicht des Dichters, den Überklugen auf das Selbstverständliche nicht kommen zu lassen, um so die Kurzsichtigkeit selbst des klügsten Menschen schlagend zu erweisen, oder tat er es, durch die Ökonomie des Stückes gezwungen, da er ja den Hauptzeugen erst gebrauchen konnte, wenn die Handlung zur Katastrophe reif war?

Auch sonst Irrtum über Irrtum: thebanisches Gold hat die Mörder des Laios gedungen (V. 124 f.), Teiresias soll der intellektuelle Urheber des Mordes sein (V. 347)! V. 377, als der Name Apollon fällt, schließt er auf ein Komplott zwischen Teiresias und Kreon, geschmiedet zu dem Zwecke, ihn des Thrones zu berauben, und er hält hartnäckig trotz aller Vernunftgründe Kreons daran fest. So ist der unselige Mann trotz seines Scharfsinnes ein Irrender und Blinder bis zur Katastrophe.

Die Trübung seiner Urteilskraft aber ist wesentlich eine Folge desjenigen Charakterzuges, den der Dichter besonders markiert,

seiner Leidenschaftlichkeit. Im auflodernden Jähzorn hat er als Jüngling unbewußt seinen Vater und dessen Begleiter erschlagen, Leidenschaftlichkeit, gepaart mit der wilden Energie grenzenloser Verzweiflung, treibt ihn nach der Anagnorisis, die Strafe der Blendung in grausiger Form mit eigenen Händen an sich selbst zu vollziehen, die Leidenschaft steigt während der Handlung überall auf, wo sein Wille einen Widerstand findet.

Teiresias, der blinde Seher, will nicht sprechen:

Denn nicht enthüllen will dein Unheil ich (V. 329)

— es ist das erste dumpfe Grollen des Gewitters, welches gegen den unglücklichen König heraufzieht —, und als er sich noch weiter weigert, da bricht er los: „Der Schlechten Schlechtster!" Freilich fühlt er sofort, daß er zu weit gegangen ist gegen den ehrwürdigsten Mann in Theben, und begründet einlenkend die Beschimpfung:

„denn einen Felsen selbst
Könnt'st du erbosen."

Doch sein Zorn steigert sich noch V. 346:

„Wisse denn, daß mir es scheint,
Als hast du mitgesonnen, mitgehandelt an dem Werk,
Soweit's den Mord nicht galt mit Händen: sähest du,
Dann würd' ich auch der Tat bezicht'gen dich allein."

Unedel genug wirft er ihm seine Blindheit vor V. 370 f., die Verse malen, für den Übersetzer unnachahmlich, die Erregung des Königs: zischend werden die Worte meist einsilbig und mit Häufung des T-Lauts hervorgesprudelt. Schließlich (V. 429 f.) in der Form von vier sich überstürzenden Fragen der Befehl, der Seher soll sich von hinnen heben. Ebenso verfährt er Kreon gegenüber. Die vage Vermutung, der Schwager habe sich mit Teiresias zu seinem Verderben verschworen, hat sich ihm sofort zur Gewißheit verdichtet. So schnaubt er ihn (V. 530 f.), mit einem verächtlichen „Du da" beginnend, an: „Hast du solche Stirn

Der Frechheit, daß du wagst, sogar noch in mein Haus
Zu treten, Mörder dieses Mannes offenbar,[1]
Und sonnenklar der Räuber meines Herrscherthrons?"

Er selbst bleibt taub gegen alle Vernunftgründe des besonnenen Mannes, sterben soll er; es fällt das Wort, daß der Untertan sich

[1] d. h. des Ödipus.

bedingungslos dem Willen und Spruch des Herrschers, auch wenn dieser von nichts weiß, zu unterwerfen hat (V. 628). Und zuletzt braust er gegen den greisen Diener auf, der sich scheut, das Entsetzliche zu enthüllen, und droht ihm mit der Folter. Freilich folgt er hier nur dem Drange seiner rücksichtslosen Wahrheitsliebe: ein Sklave wagt es, dem Willen des Königs zu trotzen, welcher Licht haben will!

Doch wo gibt es eine Herrschernatur, die ohne Leidenschaft wäre? Leidenschaftlichkeit ist potenzierte, überschäumende Willenskraft, welche wie ein Wildbach hervorbricht und die Schranken zerstört, die sich ihr entgegensetzen. Solche Willenskraft aber ist ein wesentlicher Zug des Herrschers in Geschichte und Dichtung. Um nur an Typen des Altertums zu erinnern: Alexander durchbohrt in blinder Wut seinen besten Freund; selbst Cäsar, der kühle Römer, war ein „leidenschaftlicher Mann" (Mommsen); so wüten bei Homer Agamemnon und Achilleus in wildem Zorn wider einander, bringen sich selbst in Not und Leid und ihre Völker an den Rand des Verderbens. Dabei entstellt Ödipus nicht die hochmütige, brutale Art des Atriden, nicht die herzlose Wildheit und Rachsucht des Peliden, nicht die niedrigen Ränke und Listen des Odysseus der späteren Dichtung. Wenn aber der Dichter die Leidenschaftlichkeit des Helden so scharf betont, so tut er dies nicht, um ihm eine tragische Schuld aufzubürden, sondern um uns sein grausiges Geschick nicht ganz unerträglich zu machen, unsere Empörung über ein unverdientes Los, über das grausame, fühllose Walten des Schicksals zu dämpfen.

Doch andere Charaktereigenschaften zieren den König, durch die er unsere Herzen gewinnt. Er ist ein Mensch voll echter, tiefer Herzensgüte, der alle seine Untertanen mit gleicher Liebe auf dem Herzen trägt, ein zärtlich liebender Gatte und Vater, ein frommer Mann.

Die Not der Thebaner quält ihn, denn sie sind ja auch seine Kinder (V. 1) wie die leiblichen. Und ach, er,

Den alle preisen als den Herrscher Ödipus (V. 8),

— mit schmerzlicher Bitterkeit gesprochen — er ist machtlos gegen die Wut der Pest. So gern möchte er allen helfen, denn

„Fühllos wär' ich ja,
Wenn solches Flehen mir das Herz nicht rührete" (V. 13).

Er schämt sich, ein antiker Mensch, des Bekenntnisses nicht, daß er oft heiße Tränen geweint hat (V. 66), denn

Wohl weiß ich, daß ihr alle krankt, doch gleich mir —
Niemand von euch ist, welcher gleichermaßen krank

(zugleich: welche erschütternde tragische Ironie!); und er fährt fort:

„Denn euer Leiden zehret ja an einem nur,
An ihm allein und keinem sonst, jedoch mein Herz
Beklagt die Stadt und mich dazu und dich zugleich" (V. 60 ff.).

Er weiß sich eins mit seinem Volke. Als der vorsichtige Kreon andeutet, ob es nicht besser sei, wenn er das Orakel ihm allein im Palast verkünde, antwortet er:

„Vor allen rede, denn um diese trag' ich Leid
Viel schwerer als um meine eigne Seele noch" (V. 93 f.).

Liebe aber erzeugt Liebe: darum wendet sich auch der Chor, der Vertreter des Volkes, nicht von dem Gottgeschlagenen ab, sondern gedenkt in Mitleid und Treue dessen, was der Vater für sein Volk getan (V. 1220 f.).

So ist er auch der liebevollste Sohn, Gatte und Vater. Wie sich die Liebe zu seinen vermeintlichen Eltern V. 999 ausdrückt:

Es ist so süß, das Auge seiner Eltern sehn,

so ist er seinem Weibe Jokaste in inniger Neigung zugetan; er liebt und ehrt sie als Gattin und Lebensgefährtin. Herzliche Liebe atmen die Worte der Anrede V. 950:

O Jokaste, du mein heißgeliebtes Weib,

er läßt sich von ihr besänftigen in dem Streit mit Kreon, er ehrt sie mehr als die Ältesten der Stadt (V. 700), ihr Wille ist auch der seine (V. 580), er würde nichts tun, was ihr nicht lieb ist (V. 863), er vertraut ihr das Geheimnis an, das ihn seit Jahren ängstigt:

Könnt' ich's erzählen einem bessern Freund
Als dir, da ich muß wandern solche Schicksalsbahn?
(V. 772 f.)

Und auch die rauhe Absage (V. 1070) an die Angsterfüllte um ihres vermeintlichen Ahnenstolzes willen erklärt sich leicht aus der fieberhaften Spannung des Königs. Legt er doch später Kreon flehend ans Herz, die Tote würdig zu bestatten.

Und da vollends, wo sich Liebe am reinsten und schönsten offenbart, an den Kindern, da findet der Dichter für den Unglücklichen Töne tiefster Zärtlichkeit und ergreifendsten Wehs. Zwar erwähnt er seiner Söhne nur kurz, denn die Hauptzüge des überlieferten und allen Hörern bekannten Mythos durfte Sophokles nicht ändern, und einer von diesen war der spätere Fluch des Vaters über seine lieblosen und in tödlichen Haß verstrickten Söhne. Doch was gibt es Rührenderes und Erschütternderes als die nun folgende Szene (V. 1459 ff.)? Er fleht Kreon an:

„Meine armen Töchter, die unglücklichen,
Sie, denen meine Tafel immer reich gedeckt
Mit Trank und Speise stand, die jeden Bissen, den
Mein Mund berührte, mit mir teilten Tag um Tag,
Um diese sorg mir; und vergönne, mit der Hand
Sie zu berühren, auszuweinen meine Qual."

Er bittet, er bettelt, als Kreon zu zögern scheint. Welch schmerzliche Freude dann, als Kreon ihm die schluchzenden Kinder zuführt, — sie fühlen die Größe des Unglücks, wenn sie es auch noch nicht zu verstehen vermögen. Das Herz will dem hilflosen Blinden brechen, wenn er an das Los denkt, das der verwaisten Königskinder wartet. Die Mutter tot, der Vater ein elender Bettler, der sich ahnungslos verflucht hat, sie selbst die Frucht eines grausigen Bundes, ein Leben bitterer Qual und Schmach sie erwartend. Er malt es, gleichsam in seinen Wunden wühlend, aus, ein Gegenbild zu der Schilderung, welche Elektra V. 982 ff. von dem herrlichen Lose der Schwestern entwirft, wenn sie den ermordeten Vater rächen. Und er schließt mit der flehentlichen Bitte an Kreon, sich der Kinder zu erbarmen, die er in zarter Jugend verlassen sieht, und mit dem demütigen Wunsch, daß sie ein besseres Schicksal finden mögen, als der Vater, der sie erzeugt. Er will die Kinder immer noch nicht von der Hand lassen, und erst auf das sanfte Drängen Kreons wankt er in den Palast zurück.

Daß einen solchen Mann lautere Frömmigkeit erfüllt und tiefer Glaube an das Walten der ewigen Götter, ist nicht nur begreiflich, sondern selbst notwendig für die Geschlossenheit seines Charakters. Eine Erprobung ist es freilich noch nicht, daß er sich in der Teiresiasszene nicht zu einer Blasphemie hinreißen läßt wie

sein schwächliches Gegenbild Kreon in der Antigone (V. 1040 f.). Aber eine Probe seines gläubigen Sinnes legt er schon nach der scheinbaren Erfüllung des Gebetes Jokastens ab. Während Jokaste leichtfertig über den Ausgang des Orakels triumphiert, wankt Ödipus' Glaube, wie es scheint, zwar auch einen Augenblick (V. 964), in Wahrheit aber bleibt er unerschüttert. Denn sofort legt er sich Polybos' Tod so aus, als könne er aus Sehnsucht nach seinem Sohne erfolgt sein, und dann hätte ja der Gott immer noch in gewissem Sinne recht behalten. Auch quält ihn der zweite Teil des Orakels weiter (V. 976, 984 f.). Im Feuer erprobt wird seine Frömmigkeit erst, als die Orakel sich wirklich in ihrem vollen Umfange erfüllt haben und der stolze König zum elendesten und bemitleidenswertesten der Menschen geworden ist. Ein Bild des Jammers wankt er aus dem Palast, der Bau seines Glücks liegt in Trümmern, sein Weib seine Mutter, seine Kinder seine Brüder und Schwestern, Blutschande und Greuel wenn nicht vor seinen leiblichen, so doch vor seinen geistigen Augen, er von sich selbst verflucht und ein blinder Bettler dem Elend entgegen gehend. Und warum das alles? Er ist sich keiner Schuld bewußt. Daher der Verzweiflungsschrei V. 1329: „Apollon war dies, Apollon, ihr Freund'." Apollon ist es freilich nicht, der diesen Jammer über ihn gebracht hat. Er hat nichts getan als Laios wie Ödipus einen Blick in die Zukunft eröffnet. Er ist nicht der Lenker der menschlichen Geschicke, er lüftet nur, wenn es ihm oder Zeus gefällt, den Schleier, den die Vorsehung sonst gnädig über alles gebreitet hat, was dem Menschen noch zu erleben bestimmt ist. Wäre es aber nicht zu begreifen, nicht zu verzeihen, wenn er die Vorsehung lästerte, die das Gräßlichste über einen Unschuldigen verhängt? Nichts von alledem. Wohl verwünscht er den, der sein Leben im Kithairon erhielt, wohl fragt er vorwurfsvoll den Kithairon, warum er ihn nicht getötet; doch vor dem unerforschlichen Walten der Götter beugt er sich in Demut, zum Thron des Zeus gellt kein Anklageschrei, keine Verwünschung. Nur ein Gefühl beherrscht ihn: fort von hier, von der Stadt und ihren Bewohnern, die seine Anwesenheit befleckt und verpestet. Er weiß nun, daß er den Göttern der Verhaßteste der Menschen ist; ergebungsvoll nimmt er es hin, reuevoll und demütig auch gegen Kreon, dem er in

seiner Leidenschaft schweres Unrecht getan. Wahrlich, dies ist Frömmigkeit, und in ihr wird er, so hoffen wir, seinen Frieden finden.

Wir haben vorausgegriffen, als wir Ödipus einen Unschuldigen nannten. Lastet nicht doch nach dem Willen des Dichters — und den Dichter gilt es ja zu verstehen — eine Schuld auf Ödipus' Haupt? Drängt es uns nicht, danach zu suchen mit allem Bemühen? Denn ist es möglich, daß die gerechte Gottheit einen guten, frommen Mann so grausam, so schrecklich heimsuchen kann? Und eine Schuld des Helden meint man gefunden zu haben. Der Gott hat ihm in Delphi verkündet, er werde der Mörder seines Vaters, der Gemahl seiner Mutter werden. Hat er sich da nicht vor jeder Gewalttat gegen einen Mann, der etwa sein Vater, vor jeder Vermählung mit einem Weibe, das seine Mutter sein könnte, auf das ängstlichste zu hüten? Und kaum ist er, mit diesem drohenden Schicksal belastet, wenige Stunden gewandert, so erschlägt er einen Mann

> Stattlich und auf sein Haupthaar fiel des Alters Reif,
> Nicht weit von deiner schied sich seines Leibs Gestalt
> (so Jokaste V. 742 f.).

Und nach Theben kommend verbindet er sich mit einer Frau, die vor seiner Ankunft schon in langer Ehe gelebt hat. Liegt da nicht sonnenklar eine Schuld, hat er sein Schicksal nicht selbst gewoben?

Solche Erwägungen verkennen völlig die Absicht des Dichters und den Charakter der Zeit, in welcher die Handlung verläuft. Halten wir uns an den Bericht des Königs V. 774 ff. In der Trunkenheit wirft ein Zechgenosse dem Jüngling vor, er sei ein untergeschobenes Kind. Die Eltern beruhigen ihn. Obwohl der Vorfall des Ernstes nicht wert ist, mit dem er ihn aufnimmt (V. 777), geht er doch nach Delphi, um sich bei dem Gott Aufklärung zu verschaffen. Apollon antwortet ihm darauf nicht. Nun kann man allerdings die Frage aufwerfen: mußte ihn das nicht stutzig machen und wenigstens den Stachel eines quälenden Zweifels in seine Brust senken? — Aber was wiegt denn das trunkene Wort eines Berauschten? Die Eltern haben ihn beruhigt, der Gott schweigt darüber. Heißt das, er bestätigt den Zweifel? Kann

das Schweigen nicht mit demselben Recht so ausgelegt werden, daß der Gott über seine Abkunft von Polybos mit Stillschweigen als über etwas Selbstverständliches hinweggeht, weil er ihm Wichtigeres zu offenbaren hat? Jedenfalls faßt es Ödipus so auf, denn er flieht Korinth und wählt einen Weg, der ihn nie dahin zurückführen soll; die Überzeugung, daß er aus Polybos und Meropes Blut stammt, wurzelt in seinem Herzen, bis ihn der Korinthische Bote aufklärt. Und der Totschlag? Sehen wir doch nur, wie Sophokles ihn darstellt. Im Hohlweg begegnet er friedlich wandernd dem Wagen. „Mit Gewalt" treiben ihn der Wagenlenker und der Alte aus dem Weg. Das Blut des Königssohns wallt auf, er schlägt den Sklaven. Er will ruhig vorbeigehen, da „lauert ihm der Alte auf" und trifft sein Haupt tückisch mit dem Stachelstab. Bedenken wir die Zeit. Es ist die Zeit der Heroen. Recht und Gesetz waltet nur innerhalb der durch Wall und Graben umfriedeten Stadt, draußen reicht die Sicherheit des Mannes so weit wie der Schlag seines Schwertes und der Wurf seines Speeres. Jeder ist auf sich und seine Kraft gestellt, umdrängt von lauernden Gefahren. Was wiegt ein Menschenleben oder mehrere? Und Ödipus ist ein Herrensohn. Der junge Held zieht in eine feindliche Welt hinaus, sein Anrecht an dieser Männererde zu erkämpfen und zu behaupten; er wäre sich und anderen verächtlich, wenn er nicht Leib und Ehre gegen einen hinterlistigen Streich verteidigte.[1] Das ist der Rechtfertigung mehr als genug.

Aus derselben Zeit heraus erklärt sich seine Vermählung. Wie im Märchen erringt er einen Thron und ein Weib. „Dieses Weib ist aber schon zwanzig Jahre vermählt gewesen; welche Unnatur, wie bedenklich für den Helden!" — Jokaste ist eine Heroine, und diese teilen mit den Göttern das köstliche Gut wenn nicht ewiger, so doch dauernder Jugend und Schönheit. Helena ist zwanzig Jahre nach ihrer Entführung durch Paris noch der Artemis vergleichbar (Od. IV 122). Die gleichfalls schon zwanzig

[1] Vgl. auch seine eigene Rechtfertigung Öd. Kol. V. 270 ff. und die alte Satzung des Rhadamanthys *ὅς ἂν ἀμύνηται τὸν χερῶν ἀδίκων ἄρξαντα, ἀθῷον εἶναι*, welche noch zu Solons Zeiten in Kraft war. Er war wirklich *νόμῳ καθαρός*, wie er von sich sagt V. 548, vgl. auch V. 991 ff.

Jahre vermählte Penelope entzündet in den Freiern immer wieder heißes Liebesverlangen (Od. I 366, XVIII 212). So haben wir uns auch Jokaste vorzustellen, und so ist Ödipus durch ihren Besitz beglückt.

Es ist nicht anders: die unbefangene Betrachtung kann nur zu dem Schluß kommen, daß der Dichter den Helden unschuldig leiden läßt. Er enthält sich sogar in wohlerwogener Absicht jeder Andeutung des in der Sage gegebenen und sonst von ihm verwerteten Geschlechtsfluches und der in den Kindern fortwirkenden Schuld des Laios, so daß Ödipus auch nicht einmal die Schuld seines Vaters büßt. Und eben dadurch, behaupten wir, daß einen völlig Schuldlosen ein so ungeheures Schicksal trifft, erzielt der Dichter die tragischste Wirkung. Den Einwurf, daß das Schicksal des Ödipus nur Abscheu und Empörung wecken würde, wäre es nicht durch eine Verschuldung des Helden herbeigeführt, mag wie viele andere der Art das Wort Lessings, welches auch mit Beziehung auf einen Charakter unseres Dichters gesprochen ist, entkräften: „Wie manches würde in der Theorie unwidersprechlich scheinen, wenn es dem Genie nicht gelungen wäre, das Widerspiel durch die Tat zu erweisen."

Ist im Bereiche der bürgerlichen Gesellschaft eine schwere Tat geschehen, welche den Bestand von Ordnung und Recht bedroht, so zieht der irdische Richter den Täter zur Verantwortung. Er wägt nach dem Maßstabe des geltenden Gesetzes die Schwere des Verbrechens und verhängt diejenige Strafe, welche der Tat entspricht. Dies ist die dürre Prosa des bürgerlichen Prozesses; sein Ausgang beruhigt Hörer und Leser bei gerechtem Spruche, d. h. wenn die Schalen von Schuld und Sühne im Gleichgewicht schweben. Kriminalsachen sind aber kein geeignetes Objekt poetischer Darstellung, wenn sie auch eine Afterliteratur erzeugt haben.

Auch der wahre Dichter schöpft seine Stoffe aus den Vorgängen des menschlichen Lebens im weitesten Sinne, und wie dieses sich in immer wechselnden Formen ewig neu gebiert, so quillt auch dem Menschen, dessen Gestaltungskraft nach Objekten seiner Darstellung sucht, aus diesem unerschöpflichen Borne in ewiger Jugend die Fülle der Gestalten, welche nur der formenden Künstlerhand bedürfen, um uns als lebensvolle poetische Gebilde zu entzücken.

Aber das Schicksal der wenigsten Menschen eignet sich als Gegenstand dramatischer Behandlung. Tragischer Wirkung gar ist auch von diesen nur eine Auslese fähig. Tragik im höchsten Sinne entsteht da, wo ein Mensch mit großen, liebenswerten Eigenschaften im Konflikt zwischen zwei widerstreitenden Pflichten zerrieben wird (Rüdiger von Bechlarn) oder im Kampf für eine hohe Idee zugrunde geht (Marquis Posa), wo das Schöne und Edle dieser Erde (s. Thekla in Wall. Tod IV. Aufz. 12. Sz.) roher Gewalt oder finsterem Verhängnis erliegt oder nur im Tode triumphiert (Antigone, Romeo und Julie, Ferdinand und Luise), wo sich Menschenohnmacht und Menschengröße in erschütterndem Gegensatz offenbaren (König Ödipus).

Verstrickt sich nun der Held in Schuld und ist sein Schicksal die Strafe und Sühne dieser Schuld, so ist die Wirkung zwar auch immer noch tragisch, aber wir sagen uns: hier waltet der Arm der ewigen Gerechtigkeit, und hat er den Helden auch zu schwer getroffen, steht die Strafe auch nicht im Verhältnis zur Schuld, so hat er sich sein Schicksal doch selbst geschaffen und sein Leben selbst verwirkt. Dies ist etwa das Niveau der Normaltragödie. Hier rührt und erschüttert Kampf und Untergang eines großen Menschen, hier glättet aber auch die aufgewühlten Wogen unserer Gefühle das Bewußtsein der Tatsache, daß Held oder Heldin nicht schuldlos erliegen. Ein solcher Dämpfer aber soll, wie man oft behaupten hört, nötig sein, damit nicht Furcht und Mitleid der Hörer in Abscheu und Empörung umschlägt und die tragische Wirkung vernichtet.

Solche Erwägung könnte richtig erscheinen, „wenn es eben dem Genie nicht gelungen wäre, das Widerspiel durch die Tat zu erweisen“. Seiner unbegreiflichen Kunst und Kraft gelingt eben das scheinbar Unmögliche. Shakespeare und Sophokles, diese Herzenskündiger, rühren und erschüttern am tiefsten, wo sie die Vernichtung des Reinen, Hohen, Unschuldigen darstellen. Was haben denn Romeo und Julie, Desdemona, Cordelia, was hat Antigone verbrochen, daß sie sterben müssen? Warum ist Luise Millerin das ergreifendste Drama Schillers trotz seiner jugendlichen Mängel?

So gründet sich auch die tieftragische Wirkung des König Ödipus auf die Schuldlosigkeit seines Helden. Und wenn wir erschrocken fragen mögen: warum kommt all dies namenlos Entsetzliche

über einen Unschuldigen? wie kann der Dichter Tausende von Hörern mit solchen Vorstellungen quälen? — so gibt uns das Leben die Antwort. Warum muß denn der Mensch, seit es Menschen gibt, den brutalen Kampf des Übermächtigen mit dem Schwachen ansehen, warum dürfen tückische Raubtiere in Menschengestalt gute und edle Menschen quälen und martern, warum darf ein Tyrann Tausende von Unschuldigen straflos zur Schlachtbank schleppen, warum verhallt der Todesschrei der gemißhandelten Kreatur ungehört am ehernen Himmel? — Ja, wer hat je den Willen der unerforschlichen Vorsehung zu begreifen vermocht? wer die Macht, die den Menschen in den Staub tritt und die ihn erhöht, wir wissen nicht warum? Wer wird das Rätsel dieses Daseins lösen?

Aber wenn nun ein Dichter von Gottes Gnaden uns zeigt, wie selbst die Großen der Erde, welche kein Arm eines irdischen Richters zu erreichen vermag, ein elendes Gemächte sind vor der gewaltigen Hand der Gottheit, wie der Blitz aus des Äthers Höhen gerade das Höchste zerschmettert, wie selbst der Gute, der Edle auf dem Königsthron vor dem grausigsten Geschick zittern muß — wenn dies ein Dichter, es mit dem holden Scheine seiner Kunst verklärend, darstellt, spendet er dann nicht reichen Trost dem geringen Mann, den Bedrückten und Elenden dieser Erde, uns allen armen Sterblichen? Und wenn wir sehen, mit welcher Ergebung, mit welcher Größe Ödipus sein jammervolles Schicksal trägt, werden auch wir nicht in Demut uns der Vorsehung beugen, bereit, uns in ihren unerforschlichen Ratschluß zu fügen? Wird uns ein solches Schauspiel nicht bloß im tiefsten Innern erschüttern, sondern auch erheben, wird es unsere Seele nicht läutern von den Schlacken des Alltagslebens? Ist hier nicht Religion? Menschenohnmacht und Menschengröße — des Zeuge ist König Ödipus.

---

In Goethes Natürlicher Tochter (I. Aufz. 6. Sz.) will der Herzog den Ort, wo Eugenie nach schwerem Sturze wieder zum Leben erwacht ist, zum ewigen Denkmal weihen, den wilden Wald in ein Paradies verwandeln, einen Tempel weihen, der Genesung gewidmet. Diese Stätte soll ein Asyl des Friedens werden, kein Vogel soll hier von seinem Zweig, kein Wild im Busch geschreckt, verwundet, hingeschmettert werden.

Hier will ich her, wenn mir der Augen Licht,
Wenn mir der Füße Kraft zuletzt versagt,
Auf dich gelehnt wallfahrten; immer soll
Des gleichen Danks Empfindung mich beleben.

Zweifellos hat dem Dichter bei der Konzeption dieser Szene der Anfang des Ödipus auf Kolonos vorgeschwebt. Der Held tritt auf, das Stück eröffnend wie im König Ödipus, und schon die gleiche Verszahl seiner ersten Worte beweist, daß Sophokles hier eine Parallele beabsichtigt hat. Welcher Kontrast! Aus dem stolzen König, der dort in prangender männlicher Kraft vor uns trat, ist ein greiser, blinder Bettler geworden: „um das Haupt, das seiner Augen Licht verlor, flattert das ungepflegte Haar“ (V. 1260 f.), Schmutz bedeckt das verschlissene Gewand, Schmutz zehrt an seinem Leib (1257 f.), unbeschuht wie die Tochter ist er im wilden Wald umhergeirrt, vom Regen gepeitscht, von Sonnenglut gemartert (348 f.), ein heimatloser Verstoßener.

„Wer wird den Bettler Ödipus am heut'gen Tag
Aufnehmen, spärlich zugemess'ne Gabe ihm
Darreichend, der doch wenig heischt und wen'ger noch
Empfängt? Doch auch dies Wenige genügt mir ganz,“

so spricht er (V. 3—6), müde von langer Wanderung am Hain der Eumeniden angelangt, und ruht, sorglich geleitet von seiner Führerin, die müden Glieder auf einem rauhen Stein aus (V. 19 f.).

Doch wenn die glänzende Erscheinung des gebietenden Herrschers in die mitleiderweckende Gestalt eines Bettlers verwandelt ist, so hat der Dichter die Grundlinien seines Charakters unverändert gelassen. Im Verlauf des Stückes enthüllt sich dasselbe Charakterbild, nur hat die Last eines ungeheuren Schicksals und die Erfahrung langer Jahre still getragenen Elends einige Linien verwischt oder vertieft, leuchtende Farben gedämpft oder gelöscht. Geknickt ist der Stolz, gebrochen das Selbstbewußtsein schon von dem Augenblick jener Enthüllung an; jetzt, wo er weiß, daß er am gottverheißenen Ziele seiner Pilgerschaft angelangt ist, erfüllt ihn nur die Sorge, der ängstliche Chor möge ihn von der Stätte vertreiben, die des Ungeweihten Fuß nicht betreten darf, und demütige Dankbarkeit gegen Theseus, der ihm seinen starken Schutz leiht und die entrissenen Töchter wieder zuführt. Und wie rührend

die Dankesworte des Blinden, wie zart, wenn er, der Befleckte, befürchtet, seine Berührung werde dem Unbefleckten schaden!

> Ich habe, was ich hab', durch dich und niemand sonst.
> So reich', o Herrscher, deine Rechte mir, daß ich
> Sie fühle und dein Haupt liebkose, wenn ich darf.
> Allein was sag' ich? Wie könnt' ich vermessen mich,
> Den Reinen zu berühren, dich, dem Makel nicht
> Anhaftet! Nein, ich würd' es selbst zugeben nicht,
> Wenn du es wolltest; denn allein, wer Leid gewohnt,
> Vermag das mitzufühlen, was mein Herz beschwert.

Leidenschaft und Zorn wirken Reue, das hat Ödipus ein langes Leben gelehrt. Und doch lodern sie auch jetzt noch zweimal auf. Aber während uns ihre Ausbrüche im König Ödipus erschrecken, erfüllen sie uns hier, wenigstens Kreon gegenüber, mit Befriedigung. Wenn dieser, um seine schnöde Gewalttat vor Theseus zu verteidigen, lügt und den Unglücklichen in solcher Lage und seine eigene Schwester noch im Grabe beschimpft, so ist das „schamloser Wicht" (V. 960) gerechtfertigt. Ebenso der Fluch, den er gegen ihn schleudert (V. 864), denn auch vor Ödipus heuchelt und lügt Kreon, eröffnet ihm cynisch, daß Ismene weggeschleppt ist, reißt Antigone von seiner Seite und legt schließlich Hand an ihn selbst.

Bedenklicher ist seine Härte gegen den flehenden Polyneikes und der Fluch über beide Söhne. Doch hier bindet wieder der Mythos dem Dichter die Hände, und die Handlungsweise der Söhne macht den Ausbruch des Vaters wohl verständlich. Sie haben sich der Vertreibung des Greises aus Theben nicht widersetzt, obwohl sie es konnten (V. 442 f.), jetzt hat ihre Herrschgier die kindliche Pietät wieder erstickt und sie in tödlichen Hader versetzt, und nur um selbstischer Zwecke willen geht Polyneikes den früher mißachteten Vater um seinen Beistand an.[1] Trotz alledem verletzt seine Erbarmungslosigkeit unser sittliches Gefühl.

Dafür schlägt sein Herz, das einen so unerschöpflichen Schatz von Liebe und Zärtlichkeit birgt, um so wärmer für seine Töchter, den Trost und Beistand seines Alters, und der Dichter kann sich

[1] Deshalb können wir Rohdes Urteil über Ödipus (Psyche S. 536) nicht beipflichten. Vgl. auch oben S. 125.

nicht genug tun, dies zum Ausdruck zu bringen. Ismenen überhäuft der Vater bei ihrer Ankunft mit einer Fülle zärtlicher Anreden (V. 327 ff.), voll Dankbarkeit schildert er die opfervolle Sorge der Schwestern um ihn, den Hilflosen (V. 344—55), und als Theseus ihm die Entrissenen wieder zuführt, da bricht die ganze Liebe des Armen, seine Sehnsucht und sein Verlangen in rührenden Tönen hervor (V. 1099—1114). Und so wird auch der Fühlloseste nicht unbewegt bleiben, wenn Ödipus, vor der Pforte stehend, aus der es keine Rückkehr gibt, die letzten Worte an seine Töchter richtet:

„Teure Kinder,
Nicht habt ihr euren Vater mehr an diesem Tag.
Was sterblich ist an mir, es schwindet hin, nicht mehr
Braucht mühsam ihr zu ringen um mein täglich Brot.
Hart war's, ich weiß es, Kinder, doch ein einzig Wort
Vergilt, was ihr gelitten habt um meinetwilln:
Geliebet hat nichts heißer euch auf dieser Welt
Als dieses Mannes Herz, und sein beraubt müßt ihr
Allein des Lebens Straße pilgern fürderhin."

Es ist selbstverständlich, daß den geprüften und geläuterten Greis dieselbe Frömmigkeit erfüllt wie den einstigen Herrscher. Den Beweis gibt das ganze Stück. Er weiß, daß er „heilig und fromm" (V. 287) dem Hain der Eumeniden naht, aber nicht allein, weil er Apollons Weisung folgt. Gottergeben hat er sein Schicksal die langen Jahre getragen, gottergeben naht er dem Ziele, dem wir alle zusteuern. „Glaubt", sagt er dem Chor,

„Die Götter schauen auf den frommen Sterblichen,
Sie schauen auf die Frevler, und noch nie geschah's,
Daß ihrem Arm entrann ein Mensch, der ruchlos war."
(V. 279 ff.)

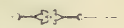
Und er ist sich bewußt, daß er ein frommer Mensch ist. Immer und immer wieder beteuert er, daß er an seinen Taten und Schicksalen unschuldig ist (V. 239, 266, 521 f., 539, 547 f.); daher mag er denn in demütiger Inbrunst die Eumeniden,

Die süßen Töchter der uralten Finsternis (V. 116),

anflehen, sich seiner zu erbarmen und ihm die letzte Ruhe im

Dunkel ihres Hains zu schenken. Weiß er doch aus Göttermund, daß er, der einst der Fluch seines Landes war, dem götterehrenden Athen zum Segen werden wird, und daß Ismene recht hat, wenn sie V. 394 sagt:

„Die Götter, die dich schlugen, sie erhöhn dich jetzt.“



## Kreon.

Kreon, Jokastes Bruder, Ödipus' Schwager, tritt in den drei Tragödien des Labdakidenhauses auf: im König Ödipus, in der Antigone, im Ödipus auf Kolonos. Je nach dem Zweck und Bedürfnis des tragischen Vorwurfs hat Sophokles diesen Charakter verschieden geformt, und die unbefangene Betrachtung ergibt, daß Kreon nach der angeführten Folge der Dramen stufenweise sinkt.

Der Kreon des König Ödipus ist ein Durchschnitts- und Ehrenmann: besonnen und ruhig, bedächtig und nüchtern, korrekt in seinem Denken und Handeln. Säuberlich und fleckenlos trägt er das Gewand seiner bürgerlichen Ehre. Doch er ist eine durchaus kalte Natur, sogar mit einem Stich ins Selbstgerechte; kein Hauch wohltuender Wärme geht von ihm aus, und darum erweckt er trotz aller Ehrbarkeit in der Brust des Hörers keine Sympathie. Der Dichter hat ihn in jedem Zuge seines Wesens als Kontrastfigur zum Helden gezeichnet: dort eine große, leidenschaftliche Herrschernatur, die unsere Seele trotz aller Ausbrüche und Irrungen zu tiefster Teilnahme stimmt, hier ein ehrbarer Philister, der zwar stets den Pfad der Tugend wandelt, uns aber bei aller seiner Korrektheit kalt läßt, ja zuletzt durch Herzlosigkeit abstößt. v. Wilamowitz' blendendes Urteil über beide Männer: „der Pharisäer bildet einen schönen Kontrast zu dem impulsiven, hochherzigen Sünder“, können wir nicht unterschreiben. „Der Pharisäer“ dünkt uns übertrieben, und Ödipus, weil unschuldig, kein Sünder im biblischen Sinne. Denn wer wird das Gebet des Zöllners: „Gott sei mir Sünder gnädig“, welches jenem das lastende Schuldbewußtsein erpreßt, auf den Unglücklichen anzuwenden den Mut haben?

Vor allem steht der stürmischen Leidenschaft des Königs die Vorsicht und Besonnenheit Kreons gegenüber. Er kehrt von Delphi mit der Botschaft des Gottes zurück und sieht den Zug der Bittflehenden vor dem König, ihn also im vollen Licht der Öffentlichkeit. Sofort gibt ihm seine Vorsicht auf die rasche Frage nach dem Inhalt der Botschaft eine ausweichende Antwort ein (V. 87 f.), und dann deutet er dem Könige bei aller Bereitschaft zum Antworten an, es sei vielleicht besser, in den Palast zu gehen (V. 91 f.). Als dann der grundlose Verdacht des Ödipus gegen ihn aufsteigt und sich zu einer unerhörten Anklage verdichtet, tritt er mit der Ruhe des guten Gewissens vor den Zornigen. Ist ihm doch an seiner Reputation bei den Mitbürgern alles gelegen (V. 521 ff.). Ödipus schnaubt ihn an und überhäuft ihn mit Vorwürfen und Anklagen. Trotzdem verliert er seine besonnene Haltung nicht einen Augenblick. „Erst höre, und wenn du dann weißt, so urteile," erwidert er V. 544. Und im Verlauf dieser erregten Szene sucht er mit den klarsten Gründen nüchtern urteilenden Verstandes auf ihn einzuwirken (V. 577 ff.). „Ich bin dein Schwager, dir und Jokaste gleichgestellt, stehe dem Throne nahe, habe Einfluß und genieße die süßen Früchte einer hohen Stellung ohne die Ängste des Herrschers;

> Wie also möcht' ich wählen eines Throns Besitz
> Statt einer Herrschaft, eines Zepters ohne Schmerz?
> (V. 592 f.)

Und mit dem ruhigen Wort, vom König zwar verkannt, in den Augen der Bürger aber derselbe zu sein wie früher, tritt er ab.

Dieselbe Grundstimmung des Mannes offenbaren unter anderm die bezeichnenden Worte:

> Ich lieb' zu schweigen bei dem, was ich nicht versteh',
> (V. 569) und
>
> Was ich nicht denke, sprech' ich nicht leichtherzig aus
> (V. 1520).

Aus ihr heraus handelt er auch sonst, zeigt sich aber dabei überängstlich, wie alle Menschen, denen ein entschlossener Wille fehlt. Der Gott, welcher doch den Mörder kannte, hatte unzweideutig erklärt, was mit ihm zu geschehen habe. Trotzdem schickt er

als nunmehr verantwortlicher Herrscher nach neuer Anweisung (V. 1438 f.).

Er ist nicht schlecht und vergilt nicht Böses mit Bösem. Nach der Katastrophe auftretend spricht er zu dem Unglücklichen:

„Nicht dich zu höhnen bin ich kommen, Ödipus,
Noch dich zu kränken für das Leid, das du mir tatst“
(V. 1422 f.),

und er führt ihm auf sein Flehen die Kinder zu (V. 1476). Aber auf Ödipus' Bitte, ihn aus dem Lande zu stoßen, daß er einsam sterbe, ertönt eine Antwort, aus der es uns wie ein eisiger Hauch anweht: „Ich hätt's getan, das wisse wohl, wenn nicht“ usw. (V. 1438). Die demütige Frage V. 1444:

„Rats willst du holen über den Unseligen?“

gibt dem Ödipus das Gefühl des Dankes ein für die vermeintliche Teilnahme, welche sein Geschick bei Kreon findet. Doch kalt weist es dieser zurück und versetzt ihm für ein früher in der Aufregung gesprochenes Wort (V. 378) den Stich:

„Und du auch, denk' ich, schenkst dem Gotte Glauben jetzt.“

Und derselbe Mann, der ihm für Augenblicke die Kinder zugeführt hat, trennt ihn, ungerührt durch sein Flehen, wieder von ihnen mit der banalen Begründung:

„Alles kann dein Wille nicht,
Denn was du errungen hattest, folgte dir durchs Leben nicht.“
(V. 1523.)

---

In der Antigone ist Kreon nach dem Wechselmord der feindlichen Brüder über Nacht auf den Königschild gehoben. — Ein schöner Spruch eines der sieben Weisen lautet: Herrschaft zeigt den Mann, d. h. beweist, was er wert ist. In seiner Königsrede sagt Kreon, diesen Gedanken ausführend:

„Unmöglich aber ist es, eines Mannes Herz,
Denkweise und Gesinnung auszukennen, eh
In Ämtern und in Satzungen er sich gezeigt“ (V. 175 ff.).

Nach diesem seinem eigenen Satz wird er gewogen und zu leicht befunden. Der Dichter hat nach unserer Meinung bei der Anlage dieses Charakters das Bild des Ödipus vor Augen gehabt und

ein Seitenstück zu ihm geschaffen, das allerdings einer Karikatur recht ähnlich sieht. Ödipus ist ein zwar menschlich irrender, aber in jedem Zuge großer, edler Mann und Herrscher, der unschuldig ein grauenhaftes Schicksal erleidet, aber in Größe und Ergebung auf sich nimmt, Kreon eine bei ursprünglich guten Absichten kleinliche Natur, ein mißtrauischer, eigensinniger Despot, der einzig und allein durch eigene Schuld sein Haus vernichtet und unter den Folgen seines Tuns jämmerlich und haltlos zusammenbricht.

Hephaistos sagt im Prometheus des Äschylus V. 35 mit Beziehung auf Zeus:

„Rauh ist noch jedes neuen Herrschers Regiment."

Kreon beweist die Wahrheit dieser Worte. In seinem Regierungsprogramm, das er in der Königsrede V. 162 ff. vor den zusammenberufenen Vertretern der Stadt entwickelt, wird man allerdings den obersten Grundsatz, der sein Handeln bestimmen soll, im Prinzip billigen:

Jedweder, der das Ruder eines Staates führt,
Zu dem sich nicht entschließet, was das Beste ist,
Vielmehr aus leid'ger Furcht die Zung' im Banne hält,
Der gilt mir jetzt und galt mir längst als Bösewicht.
Und wer den Freund kann höher stellen als das Wohl
Des eignen Vaterlandes, der ist mir ein Nichts.
(V. 178 ff.)

Dies ist aber auch alles. Denn schon seine erste Regierungshandlung, das Verbot, bei Strafe der Steinigung den gefallenen Landesfeind zu bestatten, muß das sittliche Gefühl des Hörers verletzen. Mochte die rohe Sitte älterer Zeiten den Leichnam des Feindes Vögeln und Hunden zum Fraße preisgeben, in dem Griechen des fünften Jahrhunderts ist das Sittengesetz lebendig, welches als heiligste Pflicht von Verwandten, Freunden oder Kameraden (vgl. u. a. Xen. Anab. IV 1, 19) die Bestattung der Toten heischt. Deshalb muß sich das sittliche Gefühl gegen das unmenschliche Gebot Kreons empören.

In dem Versuch, dies Gebot durchzuführen, in seinen Worten und in seinem Handeln offenbart sich nun der kleinliche, niedrige Sinn dieses Mannes, welcher zu seinem und anderer Verderben in

eine Stellung emporgehoben ist, der weder sein Charakter noch seine Kraft sich gewachsen zeigt. Er fühlt es sofort und wir mit ihm, daß seine Persönlichkeit nicht ausreicht, den Untertanen zu imponieren. Was ihm daher an Größe des Charakters, an Wucht gebietender Erscheinung abgeht, sucht er zunächst in seinen Reden durch Superlative, durch maßlose Steigerung, durch schroffe Antithesen zu ersetzen. So schon oben: die besten Entschlüsse — ein Bösewicht (V. 178, 181); geduldig sollen die Thebaner ihren Nacken unters Joch beugen (V. 291), und sie sind doch freie Bürger, er selbst König, nicht Tyrann; „ich hasse — ich liebe"; „und sei der Schwester Kind sie, mag sie näher noch als mit des Bluts Gemeinschaft mir verbunden sein" (V. 485 f.) — er meint eine undenkbare, unmögliche Steigerung; „kein größres Übel als den Ungehorsam gibt's" (V. 671). In der Königsrede erklärt er V. 191 pomphaft:

„Kraft solcher Grundgesetze mehr' ich diese Stadt."

Dieses Präsens ist eine Vermessenheit!

Vom Chor verlangt er, daß er ihn bei der Durchführung seines grausamen Gebotes unterstütze. Aus der vorsichtigen Ablehnung des Chorführers schließt er nicht mit Unrecht, daß die Greise seinem ersten Herrscherakte mißbilligend gegenüberstehen. Das reizt ihn schon zum Unwillen. Und von diesem Punkte an weiß der Dichter mit unübertrefflicher Kunst und psychologischer Wahrheit folgerichtig und in wundervoller Steigerung zu entwickeln, wie dieser Charakter seinem Verderben entgegentreibt. Eine große oder auch nur billig denkende Natur würde einlenken, wenn sie erkennt, daß sie zu weit gegangen ist und geirrt hat; ein kleiner Geist wie Kreon ist dessen nicht fähig. Er will beweisen, daß er der Herr ist. Er will nicht einsehen, daß er im Unrecht ist; jeder Widerstand, welcher ihm begegnet — und nicht einer ist es, der ihm beistimmt —, macht ihn eigensinniger, verbissener, störrischer und treibt seine Leidenschaft in vierfacher Steigerung über die Grenzen des Erträglichen hinaus. Das schöne Maß, ein Grundzug hellenischen Wesens, hier findet es sein häßliches Gegenbild. In seinen Eigenwillen und Trotz verrannt durchläuft er alle Stufen menschlicher Leidenschaft bis zur sinnlosen Raserei, und seine Hybris erreicht den Gipfel mit dem Augenblick, wo er — allerdings zu

seinem Schrecken — eine Lästerung gegen den Thron des höchsten Zeus ausstößt.

Wir gehen dieser Entwicklung des Charakters nach, indem wir den Wegen des Dichters folgen.

Das Gefühl seiner innern Schwäche gebiert, kaum daß das Gebot ergangen ist, Mißtrauen. Er befürchtet Ungehorsam (V. 219) und weiß auch sogleich einen Grund der Auflehnung wider ihn: Gewinnsucht (V. 222). Wer hört hier nicht Ödipus sprechen? Und als nun der Wächter wirklich meldet, das Gebot sei von einem unbekannten Täter übertreten, und der Chor beschwichtigend meint, es sei vielleicht ein Gott im Spiel, da bricht der erste Sturm los und entlädt sich in verletzenden Ausdrücken über den Häuptern der Greise. Es ist ihm längst kein Geheimnis, daß er politische Widersacher in der Bürgerschaft hat (V. 289 f.), ja „er weiß ganz genau“ (V. 293), daß diese die Wächter der Leiche bestochen haben. Er kennt die berückende, verwüstende Kraft des gleißenden Goldes! Doch bei seinem Eid! die Wächter sollen nicht sterben, nein, erst gefoltert werden, wenn sie den Täter nicht bekennen! Und als nun zu seinem maßlosen Erstaunen Antigone ihm vorgeführt wird und sich in ruhiger Hoheit zu der Tat bekennt, fragt er, wie Ödipus ihm gegenüber ihren Namen vermeidend: „Du da, du, die das Haupt zur Erde neigt“ (V. 441) usw. Als er sieht, daß ein schwaches Weib ihm zu trotzen wagt, da braust er von neuem auf. Er wird diesen Trotz zu brechen wissen, nun um so mehr, da die Flamme der Empörung an einer Stelle aufschlägt, wo er es am wenigsten erwartet hat. Eine Sklavin will rebellieren? Mit diesem Wort beschimpft er die Fürstentochter, ihm doppelt verwandt als sein Schwesterkind und als Verlobte seines Sohnes, voraussichtlich eine künftige Königin. Aber Er wird zeigen, daß er ein Mann von Grundsätzen ist: sterben soll sie trotz alledem. — Nur sie? Nein, die Schwester mit ihr. Er hat wohl gesehen, daß sie mitschuldig ist; die Angst des bösen Gewissens scheucht sie im Palast umher (V. 491 ff.). Für das herrliche Wort Antigones:

„Nicht mitzuhassen, mitzulieben schlägt mein Herz“
(V. 523)

hat er nur Hohn, den edlen Eifer der im Angesicht des Todes mutigen Ismene zu begreifen ist er unfähig (V. 561), auf ihre

Frage, ob er die Braut seines Sohnes töten wolle, antwortet er mit der Roheit:

„Es gibt noch andres Land, das sich besäen läßt“ (V. 569)

und beschimpft damit überdies seinen Sohn. Denn kein edler Mensch wird sich über den Verlust eines teuren Wesens mit dem Gedanken trösten, daß ihm vielleicht noch andere Blumen blühen.

Aber noch hat der neue Herr die volle Maßlosigkeit seiner Leidenschaften nicht gezeigt: in zwei weiteren Stufen, der Haimon- und Teiresiasszene, erreicht sie ihren Gipfel. Ein Jüngling und ein Greis treten mahnend und warnend vor ihn, der eine sein Sohn, dem er das Glück seines Lebens rauben will, der andere sein greiser Freund und Berater, dessen Sehermund ihm noch nie gelogen. In der Haimonszene namentlich entwickelt der Meister des dramatischen Dialogs mit feinster Kunst, wie die Ruhe und Besonnenheit des Sohnes den Vater zu immer wilderem Zorn reizt. Zunächst befriedigt ihn höchlichst die scheinbare Unterwürfigkeit Haimons; er ergeht sich in langen Tiraden über die Früchte des Gehorsams und Ungehorsams im Hause. Und

Wen eine Stadt erhebt, dem muß gehorchen man
Im Kleinen, im Gerechten und im Gegenteil (V. 670 f.).

Doch jetzt hört er, daß die Bürger das drohende Schicksal Antigones beklagen und ihre Tat preisen; er traut seinen Ohren kaum, als der Sohn so bescheiden wie deutlich ihn bittet umzukehren und im Fortgang des Dialogs um keines Haares Breite sich von dem abbringen läßt, was er vor allem auch für das Wohl des Vaters als das Richtige erkennt. Da bricht mit jeder Erwiderung des Sohnes der Strom häßlicher Leidenschaft wilder aus seiner Brust. Wie? Das Ei will klüger sein als die Henne? (V. 725 f.)

Die Stadt will mir vorschreiben, was ich befehlen soll?
(V. 734.)

Noch weiter pocht er auf seine Macht; doch ihm gehen die Gründe aus, und jetzt beginnt er den Sohn zu beschimpfen:

„Erzbösewicht, mit deinem Vater rechtest du?“ (V. 742.)
„Verruchte Seele du und eines Weibes Knecht!“
(V. 746, ebenso 750.)

Daß Antigone ihm zu trotzen gewagt hat, bewirkt hier und sonst

(V. 525, 678 ff.) völlig grundlose Ausbrüche gegen Weiberherrschaft. Schließlich schreit er in sinnloser Wut (V. 760 f.):

„Her die Verworfne, daß des Todes sterbe sie
Vor des Verlobten Augen, nahe ihm, sofort!"

So rast er (V. 765), bis Haimon fortstürzt.

Der letzte Warner naht: Teiresias. Wenn Haimon zu seinem Vater V. 690 sagte:

„Schrecklich ist dein Auge dem gemeinen Mann",

so gilt das nicht für den Seher. Ihn treibt seine Priesterpflicht vor den König, und furchtlos tritt er ihm gegenüber. Denn die heiligen Stätten werden befleckt und besudelt durch den Unflat, den Geier und Hunde von dem unbestattet verwesenden Leib des Polyneikes zerren. Milde wie ein Vater, ein rechter, mahnt er zur Umkehr. Jetzt erhebt sich die blinde Wut Kreons bis zur Lästerung des höchsten Gottes. Man wird den Leichnam nicht begraben,

Selbst wenn die Adler des Kroniden auch den Fraß
In ihren Fängen tragen woll'n zu Jovis Thron;
Auch solcher Greuel würde mich erschrecken nicht.
(V. 1040 ff.)

Freilich erschrickt er in demselben Augenblick selbst über sein frevles Wort. Doch als er weiter sich nicht entblödet, wie Ödipus es in besinnnungsloser Leidenschaft getan, ihm Gewinnsucht vorzuwerfen, das wohlmeinende Schlußwort des Sehers (V. 1032) mit schnödem Wortspiel ihm höhnisch zurückgebend, als er V. 1055 es wiederholt:

„Die Gier nach Gold beherrscht das ganze Sehervolk",

als er ihm vorwirft, daß er das Unrecht liebe, da ist sein Maß voll.

Ein Schauer durchrieselt ihn bei der furchtbaren Enthüllung des Greises (V. 1066 ff.), der noch nie eine Unwahrheit gesprochen, solange der Chor denken kann (V. 1092 ff.). Schon lange vorher ist es Kreon bei aller scheinbaren Sicherheit gar nicht wohl ums Herz gewesen. Durch die Worte V. 655 ff.:

„Denn da ich sie ergriffen offenkundig, daß
Allein sie ungehorsam von der ganzen Stadt,
So will ich nicht zum Lügner werden vor dem Volk"

klingt vernehmlich das Geständnis, daß ihm um die Berechtigung zu seinem Gebot bange wird. Und Pilatus kann mit größerem Rechte sagen: ich bin unschuldig an dem Blute dieses Gerechten,

als er V. 889 angesichts der ergreifenden Todesklage Antigones:

„Was dieses Mädchens Schicksal angeht — rein bin ich.“

Pharisäisch wäscht er seine Hände in Unschuld; aber darin offenbart sich nur die heimliche Reue über das Unheil, das im Zuge ist und das wiedergutzumachen ihm sein Eigensinn verbietet. Und als er nach Haimons Abgang von neuem bestimmt, daß beide Schwestern sterben sollen, und der Chor angstvoll die Frage wagt (V. 770):

„Gedenkst du also beide denn zu töten gar?“

da lenkt er zum erstenmal ein mit den Worten:

„Nicht die daran kein Teil hat, darin hast du recht.“

Seine Umkehr aber bewirkt erst — freilich ist es jetzt zu spät — das letzte Wort des Sehers. Jetzt schlägt der frevelhafte Trotz, emporgetrieben bis zur Lästerung des Heiligen, plötzlich um in klägliche Unsicherheit, und in jähem Absturz erfolgt von der Höhe unaufhaltsam der tiefe, zerschmetternde Fall.

Ich selbst erkenn' es, bange Furcht bewegt mein Herz.
(V. 1095.)

„Was soll ich tun denn? Rate, folgen will ich dir“

gelobt er dem Chor V. 1099.

Wir erkennen den Mann nicht wieder; die Angst packt ihn, in aufgeregten Rhythmen treibt er die Diener, „die da sind und die nicht da sind“, mit Äxten in den Händen zum Felsengrab zu eilen; er selbst stürmt mit ihnen hinaus. Jetzt erkennt er die Wahrheit der „ungeschriebenen Gesetze“, die er früher V. 282 ff. verworfen hat, selbst an (V. 1113), nun, da es zu spät ist. Leichen auf Leichen hat er gehäuft, sein eigenes Haus verödet. Es ist grausig und erschütternd zugleich, wie der Unselige an der Bahre seines letzten Sohnes — der andere ist ja geopfert — jammert:

„Fluch meinem unheilvollen Willen!
Wehe, jung in frühem Tod, mein Sohn,
Bist du gestorben, bist du geschieden,
Durch meinen, nicht durch deinen tör'gen Sinn.“
(V. 1266 ff.)

Doch es ist nicht genug damit: auch den Leichnam seines Weibes trägt man ihm zu. Er hat den Hades herausgefordert, jetzt ereilen ihn seine Erinyen.

Wehe, wehe! Schlund des Hades, unersättlich,
Warum, warum verschlingst du mich? —
Mein Weib hat sich entleibt, Verderben umwölkt mich!
(V. 1284 ff.)

Und nichts bleibt ihm erspart. Der Exangelos berichtet ihm:
„Vom scharfgeschliffnen Schwert durchbohrt[1] schloß am Altar
Die Lider sie, die todumschatteten, zuvor
Bejammernd ihren vorverstorb'nen Megareus,
Dann Haimons Los, und ruft zuletzt auf dich herab,
Auf dich, den Kindesmörder, fürchterlichen Fluch." (V. 1301 ff.)
Also verwaist und verflucht! Wie Ödipus fleht er, ihn fortzuführen, nur fort, „der wen'ger als ein Nichts nun ist" (V. 1325). Er wünscht sich den Tod (V. 1330 ff.), und wer nicht an seiner Stelle? Aber seinen Frevel zu sühnen, diesem schuldüberhäuften, fluchbeladenen Dasein ein Ende zu machen, fehlt ihm — und das bezeichnet wieder diesen schwächlichen Charakter — der Mut und die Kraft.

---

Der Plan des Ödipus auf Kolonos, wie ihn der Dichter entwarf, setzt einen Kriegszustand oder doch bevorstehende Feindseligkeiten zwischen Athen und Theben voraus. Kreon vertritt Theben, welches ins Unrecht zu setzen ist, und dem entspricht die Anlage seines Charakters. Zwei Merkmale bestimmen ihn, Unlauterkeit und Gewalttätigkeit. Damit ist er zugleich im Gegensatz zu dem frommen, gerechten Theseus, dem Haupte Athens, gedacht. Das Staatsinteresse Thebens erheischt die Zurückführung des vertriebenen Ödipus zu dem Zwecke, seine Gebeine nach dem Tode nahe der Landesgrenze zu bestatten (V. 399 f.), nicht aber etwa, das ihm angetane Unrecht wiedergutzumachen. Dies Ziel zu erreichen, arbeitet er mit allen Mitteln. Er gehört zu der Sorte unheimlicher Menschen, welche, wenn es für ihre Zwecke paßt, ihren Nächsten mit Sammetpfoten streicheln, um dann im rechten Augenblick die Raubtierkrallen einzuschlagen.

Schon hat er, noch ehe er auftritt, Ismene geraubt, welche für den Vater ein Opfer im Hain der Eumeniden darbringen

[1] So nach Arndts Konjektur ὀξυθήκτῳ — περὶ ξίφει. Vgl. auch S. 245 Anm.

sollte. Das ist ein Frevel gegen diejenigen Göttinnen, denen der Grieche nur mit besonderer Scheu und Ehrfurcht naht. Aber was ficht dies einen Kreon an! Vor den Greis und den Chor tretend sucht er seinen Zweck zunächst durch gleisnerische Worte zu erreichen. Er betont sein Alter (V. 732 f.), — und dieses soll doch Erfahrung und Besonnenheit bringen. „Unglücklicher Ödipus," spricht er zu diesem, „entschließe dich, in deine Heimat, in dein Vaterhaus zurückzukehren" (V. 741 f. 757 ff.). „Niemand trägt mehr Leid um dein und deiner Tochter Elend als ich" (V. 744). Heuchlerisch malt er es aus (V. 746 ff.). So spricht der Mann, der den Unglücklichen vertrieben hat (V. 770 f.). Und als ihm Ödipus die Maske der Lüge und Verstellung vom Gesicht zieht, greift er zu brutaler Gewalt. Bewaffnet ist er mit wehrhaftem Gefolge gekommen, schon hat er den Land- und Gottesfrieden gebrochen. Jetzt vergreift er sich an Antigone und läßt sie durch seine Begleiter wegschleppen, dann legt er ruchlos selbst Hand an den hilflosen Greis. Die Worte, welche diese Gewalttaten begleiten, beleuchten den tiefsten Grund seiner rohen Seele. Er will Ödipus wehe tun (V. 816). Dem Jammer des Greises, der seine Hände nach der weggeschleppten Antigone ausstreckt, begegnet er mit dem gefühllosen Hohn:

„Jetzt dürftest du mit diesen Stützen schwerlich mehr
Des Weges ziehn" (V. 848 f.).

Er wagt es, sich bei solchem Tun auf Zeus zu berufen und die Frage des Chors: „Ist dies nicht Frevel?" mit eiserner Stirn zu bejahen: „Ein Frevel? ja, doch dulden muß er ihn" (V. 883); womit er eine Antwort des ehemaligen Königs Ödipus übertrumpft, die ihm dieser einst gegeben (K. Öd. 628).

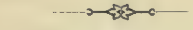
Und wieder nimmt er zur Lüge und Heuchelei seine Zuflucht, da ihn die starke Hand des athenischen Königs zwingt, seinen Raub herauszugeben:

„Nicht hätt' ich des mich unterfangen, wenn er nicht
Geschleudert wilden Fluch auf mich und mein Geschlecht,"

so lügt er schamlos V. 951 f., denn umgekehrt war der Fluch erst die Folge seiner Gewalttaten gewesen (V. 865 ff.). Und während er bei seinen ersten Lockungen das Verlangen Thebens nach Ödipus' Rückkehr mit dem zarten Wunsch motiviert hatte, Ödipus möge

doch seine Schmach, die das Schicksal ja leider über ihn verhängt habe, im Hause bergen, entblödet er sich vor Theseus nicht, die Greuel des Labdakidenhauses wieder zu enthüllen und seine eigne Schwester noch im Grabe zu beschimpfen (V. 944 ff.). Mit Drohungen dann schließt er seine Rede (V. 958 f.) und mit einer Drohung tritt er ab (V. 1037), als er sieht, daß die Lüge nicht verfängt und Theseus nicht gewillt ist, seinen schützenden Arm von den Unglücklichen wegzuziehen.

Vielleicht hat Sophokles durch Ödipus den Fluch über Kreon und sein Haus retrospektiv auf das Geschick des Königs in der Antigone aussprechen lassen; jedenfalls trägt ihn ein Charakter von solcher Schlechtigkeit nicht unverdient davon.



## Polyneikes.

Die beiden Söhne des Ödipus hat der Fluch gezeichnet, welcher auf ihrem Geschlechte ruht. Aber was uns als Menschen, denen die Lose fallen können wie jedem Unglücklichen, bei Ödipus' Schicksal mit unsagbarem Grauen faßt, was uns bei Antigones Ausgang tief erschüttert, — solches Leiden trotz völliger Schuldlosigkeit, das hebt bei dem Bruderpaar Eteokles-Polyneikes die Wirkung des Fluchs auf, der den Menschen schuldig werden läßt. Dieser Fluch hat den Keim des Bruderhasses in ihre Seelen gepflanzt, er geht auf und trägt üppige, giftige Frucht. Die Brüder zerfleischen sich in wildem Hasse. So singt der Chor in der Parodos der Antigone von dem unseligen Paar, das gegeneinander die Lanzen richtend im Doppelsieg des grausamen Todes Verhängnis heraufführte.

Nach dem Epos, dem sich Äschylus anschließt, ist ja Polyneikes der jüngere und nach der Etymologie beider Namen der Urheber des Streits. Sophokles kehrt das Verhältnis um. Bei ihm ist Eteokles nicht bloß der jüngere, sondern auch ein Intrigant, der Polyneikes hinterlistig durch Volksbeschluß aus dem Lande treibt (Öd. Kol. 1295 ff.). Euripides wieder folgt in seinen Phoinissen zwar im Altersverhältnis der Sage, läßt aber in einer dramatisch

großartigen Szene die ganze Wucht der sittlichen Schuld auf Eteokles fallen (Phoin. 446 ff.).

Eteokles ist der einzige von Ödipus' Stamm, den Sophokles — anders als Äschylus und Euripides — nicht in Person auf die Bühne bringt. Seine Gestalt gleitet nur wie ein stygischer Schatten in dunkle Nacht getaucht an uns vorüber, nicht greifbar für lebensvolle Darstellung. Auch Polyneikes tritt nur einmal auf, im Ödipus auf Kolonos, freilich in dem schicksalvollen Augenblick, wo er unter düsteren Vorzeichen fremde Scharen gegen seine Vaterstadt führt — ein Vorläufer Koriolans.

Doch hier erscheint kein waffenklirrender Heeresfürst, der er doch ist als Führer des stolzen Argeierheeres, kein Königssohn, getragen vom Hochgefühl des Herrscherrechts, — ach nein, er ist nichts als ein in aufrichtiger Reue zerknirschter Sünder. Das hat seinen guten Grund, denn ihn lähmt das Bewußtsein sittlicher Schuld seinem unglücklichen Vater gegenüber. So hat er sich denn, ein Bittflehender, am Altar Poseidons niedergelassen und um die Fürsprache des gütigen Theseus geworben. Der hat zwar ein gutes Wort für ihn eingelegt, aber schließlich verdankt er nur den weichen Lauten Antigones, daß ihn der Vater vor sich läßt. Er tritt auf, zitternd, zagend, mit Tränen im Auge. Doch das Antlitz der Meduse starrt ihn an. Er findet keine Verzeihung, kein Erbarmen, keinen Beistand. Wir kennen jenen Ödipus nicht wieder, dessen Herz nach der Katastrophe im König Ödipus wie im Ödipus auf Kolonos von innigster Liebe zu seinen Töchtern überquillt. Wir stehen hier vor einem Rätsel. Die steinerne, unerbittliche Härte des sonst so liebevollen Vaters läßt sich in diesem Falle nicht psychologisch, sondern, wie früher bereits bei der Charakteristik des Ödipus erwähnt wurde, nur aus dem Mythos erklären. Danach müssen beide Brüder dem Fluch des Vaters erliegen und im Wechselmord fallen. Der Vater ist seiner Pflicht gegen pietätlose Söhne quitt; mögen sie büßen, was ihre Selbstsucht verschuldet hat; er wendet sich ab.

Kreon und Polyneikes verfolgen das gleiche Ziel, doch mit dem Unterschiede, daß jener nur des Toten sicher sein will, um ihn an den Grenzen seines Landes zu begraben, dieser ihm ein Asyl des Friedens in Theben zu bereiten verspricht. Kreon verfährt

mit roher Gewalt und heimtückischer Bosheit, Polyneikes kommt mit bitteren Reuezähren und flehentlichen Bitten; jenen trifft der schwere Fluch des Ödipus mit Recht, die schreckliche Verwünschung des Polyneikes dagegen läßt sich rechtlich zwar begründen, ist aber vom sittlichen Standpunkt aus zu verurteilen.

Gewiß, Polyneikes hat gegen den unglücklichen Vater arg gefrevelt. Er hat keinen Finger gerührt, um Ödipus' Vertreibung zu verhindern; und den Vater gegen die gefühllosen Forderungen der staatlichen Gewalt zu schützen war doppelt seine Pflicht, da er der älteste ist. Aber der Alastor der Labdakiden hat auch ihn schwer getroffen. Er ist seines Herrscherrechts beraubt, und landflüchtig hat er ins Elend ziehen müssen. Und er hat ein glänzendes Zeugnis seiner Kraft dadurch abgelegt, daß er in der Fremde eine fürstliche Stellung errungen und daß die Blüte des Peloponnesos sich unter seine Führung gestellt hat. Mit sichtlichem Stolze zählt er auch die Reihe glänzender Namen auf (V. 1313 ff.). Er bedarf des Vaters, darum kommt er. Ihn treibt also die Selbstsucht, denn wir müssen uns billig fragen, ob er sich sonst wohl um ihn gekümmert hätte, und es ist schwer, ja unmöglich, darauf eine Antwort zu geben.

Trotzdem ist Polyneikes nach der Darstellung des Dichters unserer aufrichtigen Teilnahme gewiß. Denn hier ist er durchaus das Gegenbild seines Namens, wenn auch der Haß gegen den Bruder, der ihn seiner Rechte beraubt hat, in seiner Rede besonders V. 1338 ff. durchflammt. Seine heißen Tränen (V. 1251 und 1255) fließen um sein Leid und das der Seinen. Er beklagt es in beweglichen Tönen; mit bitterer Selbstanklage bekennt er sich reuevoll als schuldig: er hätte es verhindern sollen, daß dies Bettlerlos über sie kam. Doch er gelobt alles wiedergutzumachen. Er weist auf das Erbarmen hin, das ebenso wie Dike neben Zeus' Throne steht. Das eisige Schweigen des Vaters ängstigt ihn, er fleht die Schwestern an, für ihn einzutreten. Doch vergebens hat Antigone V. 1189 ff. Ödipus gebeten, seinem Kinde nicht Böses mit Bösem zu vergelten.

Die Haltung des Unseligen nach dem Fluch des Vaters ist durchaus würdig. Er sieht den stolzen Bau seiner Hoffnungen zertrümmert, denn eine innere Stimme sagt ihm mit Gewißheit,

daß der Fluch sich erfüllen wird. Und doch bewahrt er, wenn auch schmerzdurchzittert, seine Fassung. Er bändigt sein Labdakidenblut, er läßt sich zu keinem unehrerbietigen Wort gegen den Vater hinreißen. Es ehrt den Mann und Helden, daß er sich gegen Antigone weigert, den Zug aufzugeben und das Heer zurückzuführen, denn seine Fürsten- und Kriegerehre ist verpfändet. Er geht sehenden Auges in den Tod, nur mit der letzten Bitte, seinem Leichnam die letzte Ehre nicht zu versagen; er scheidet mit einem Segenswunsch für die Schwestern auf den Lippen. — Fürwahr ein Mann, unseres tiefen Mitleids und unserer menschlichen Teilnahme nicht unwert!

## Haimon.

Haimon ist der jüngste Sohn Kreons und der einzige, — denn Megareus, der älteste, ist als Opfer für die Rettung der Stadt auf dem Altar des Ares verblutet — zugleich aber der Verlobte Antigones. So bringt ihn das Gebot des Vaters in einen schrecklichen Konflikt, der ihn zugrunde richtet. Er beweist sich als guter Sohn, doch sein ganzes Herz gehört der herrlichen Jungfrau, die ihm ihre Neigung geschenkt hat. Und daß er sie nach ihrer Tat noch heißer liebt, daß er alles daransetzt, sie zu retten, ergibt sich aus seiner Stellung zu beiden Gegnern von selbst.

Er muß, wenn ihn auch die Wucht der heroischen Größe Antigones herabdrückt, doch ein liebenswertes junges Blut sein:

„O liebster Haimon, wie entehrt dein Vater dich" (V. 571) klagt Ismene. Das Auge des Königs ist dem Bürgersmann schrecklich (V. 690), dem leutseligen Königssohn naht er sich zutraulich. Und welcher Stolz wird sein Herz schwellen, wenn die Bürger die Tat Antigones preisen und ihn bewundernd fragen:

„Ist eines güldnen Ehrenkranzes sie nicht wert?" (V. 699.)

Würde auch ein Weib wie des Ödipus stolze Tochter ihn ihrer Liebe würdigen, wenn er nicht ein edler Jüngling wäre?

Und diese „dunkle Blume", die Wonne seines jungen Lebens, will der eigne Vater mit roher Hand brechen. Damit ist seine Aufgabe und sein Platz im Gefüge des Stückes gegeben: er muß

für ihre Rettung eintreten und versuchen, den Vater umzustimmen. Bewunderungswürdig, wie er sein Ziel zu erreichen sucht! Seine Liebe zu Antigone, seine Empörung gegen den unmenschlichen Vater preßt er offenbar, wie man an seiner in der Katastrophe durchbrechenden Leidenschaft erkennt, mit ungeheurer Anstrengung zurück; vermöge seiner natürlichen Klugheit und Besonnenheit beherrscht er sich gewaltsam und tritt so vor den König. Es ist ein äußerst wirksames Bild, das einen an sich unnatürlichen Gegensatz doch mit merkwürdiger Lebenswahrheit darstellt: hier ein kalt sich beherrschender Jüngling, dort ein maßlos überschäumender Mann, beide das Naturell ihrer Altersstufe in das Gegenteil verkehrend. Dieser Jüngling trieft von einer Weisheit, wie sie nur die Erfahrung des Alters reift (V. 683 f. 705 ff.); aber diese langbewahrte unnatürliche Ruhe begreift sich, wenn man bedenkt, daß sie für ihn das einzige Mittel ist, den tobenden Vater, dessen Eigensinn und dessen Verranntheit er ja kennt, zum Widerruf seines Befehls zu bewegen.

Auf die Frage Kreons:
„Behältst du lieb mich, mag ich handeln, wie ich will?" (V. 634)
beginnt er:

> „Ich bin der deine, Vater, —
> — keine Hochzeit wird mir jemals höher stehn,
> Als deine königliche Herrschaft, ist sie gut."
> (V. 635 ff.)

Dabei braucht man die Bedingung seiner Ergebenheit im Original nicht einmal herauszuhören, wie es der erfreute Kreon auch nicht tut. Mit der äußersten Vorsicht deutet er darauf später an, daß auch andere Ansichten als Kreons berechtigt sein könnten (V. 687), betont aber dann wieder, daß ihm das Glück des Vaters über alles gehe (V. 701 f.).

Alle Beredsamkeit, alle Diplomatie ist vergeblich. Man vergleiche nun den fast unglaublichen Gegensatz zwischen den oben zitierten Eingangsworten Haimons und seinem letzten Verzweiflungsschrei, den der ruchlose Befehl Kreons seiner Brust entreißt (V. 762ff.):

> „Niemals wirst du
> Mein Angesicht mit deinen Augen wiedersehn;
> Und rase du mit Freunden, die dir willig sind.

Noch schneidender zeigt sich dieser Kontrast in seiner Haltung bei der erschütternden Szene im Grabgewölbe (V. 1223 ff.). Er umschlingt jammernd das Teuerste, das er besessen hat und das ihm nun unwiederbringlich entrissen ist — Antigone liegt „starr und teilnahmlos, wie es einer erfahrenen Toten geziemt" (G. Keller). Doch als er den erblickt, der allen Jammer angerichtet hat und nun flehend und winselnd vor ihm steht, da springt er außer sich „wilden Auges" auf, speit ihm (wir vermögen es kaum zu fassen) ins Antlitz und zückt das Schwert wider ihn, um es dann gegen sein eigenes Herz zu kehren.

Und doch, gerade durch diese Gegensätze offenbart der Dichter in der Zeichnung von Haimons Charakter seine tiefe Seelenkenntnis. Dieser entsetzliche Ausbruch der Leidenschaft ist nur die natürliche Reaktion gegen die anfängliche, durch unerhörte Selbstüberwindung gewonnene kalte Ruhe, die bei einem Jüngling unnatürlich erscheint und doch in seiner Lage so begreiflich ist. Um den eigenen Vergleich Haimons (V. 712 ff.) in anderem Sinne auf ihn selbst anzuwenden: ein Wildwasser, das man zurückgedämmt hat, das aber, da ihm kein Ausweg bleibt, durchbricht und nun mit doppelter Gewalt alles überflutet und wütend zerstört.

## Teiresias.

Die Priester- und Sehergeschlechter nehmen in der Heroenzeit einen hohen Rang ein; ihr Einfluß reicht weit, ja, in vielen Sagen spüren wir eine wirkliche Rivalität zwischen Königtum und Priestertum. Während der politische Instinkt der Römer ein theokratisches Regiment von vornherein nicht duldete, stießen die Griechen freilich ebenfalls die Ansätze dazu schon früh ab, aber die delphische Priesterschaft wirkt doch noch in der historischen Zeit merkbar auf den Gang des staatlichen Lebens ein. Wie bedeutend Macht und Einfluß hervorragender Seher in der Heroenzeit waren, beweist unter anderm die Geschichte der Amythaoniden und Proitiden in Argos. Der Herrscher Proitos von Tiryns mußte dem klugen Melampos zwei Drittel von Argos abtreten; hier erringt der Seher kraft seiner geistigen Überlegenheit sogar politische Herrschaft.

Von allen Sehern der Sage ist Teiresias der berühmteste und gefeiertste. Homer erzählt, daß er allein von den Schatten des Hades noch Bewußtsein hat (Od. X 493); er trägt in der Unterwelt einen goldenen Stab (XI 90); er weissagt untrüglich dem Dulder Odysseus sein rätselvolles, mit dem Meergott unlöslich verbundenes Schicksal bis zum Tode. Pindar nennt ihn in den Nemeen (I 90) den hochragenden Propheten des höchsten Zeus und legt ihm eine herrliche Prophezeiung an der Wiege des Herakles in den Mund. — Drei Merkmale zeichnen ihn aus: die Götter schlugen ihn mit Blindheit, verliehen ihm den Seherblick und begabten ihn mit dem zweifelhaften Geschenk eines hohen Alters. Ist es ihm versagt, mit leiblichen Augen die Welt zu schauen, so liegt doch Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft vor seinem nach innen gewandten, durch Göttergnade wundersam erhellten Blick. Er, „andern ein Führer" (Antig. 1014), weist den Menschen den rechten Weg, denn er erkennt ihre Geschicke, wie sie im Zeitenschoße nach Ursache und Folge gewoben werden von dem oft unerforschlichen Willen der Götter. Uralt wird er: Nestor sah nur drei Menschenalter, Teiresias neun. Eng verknüpft sich sein Leben mit dem Geschick des alten Theben: einem Spartengeschlecht entsprossen, stirbt er erst nach der Zerstörung der Stadt durch die Epigonen.

Zweimal erscheint er bekanntlich in den erhaltenen Tragödien des Dichters, im König Ödipus und in der Antigone, beidemal in einer Szene, welche große Ähnlichkeit miteinander haben. Setzen wir, wie wir es tun zu müssen glauben, König Ödipus als das ältere Stück an, so hat Sophokles mit dem Teiresias der Antigone keine Kopie, aber eine Variation gegeben. Der Seher ist in beiden Szenen derselbe. Wie Eteokles in Äschylus' Sieben V. 26 seine „untrügliche Kunst" rühmt, so preist ihn Sophokles wiederholt durch den Mund des Chors.

Am nächsten, weiß ich, kommt der Greis Teiresias
Dem Herrscher Phoibos gleich an Scharfsicht; wer bei ihm
Nachfrage hielt', dem würd' das klarste Licht, mein Fürst.

(K. Ö. 284 ff.)

Ihm ist allein die Wahrheit in das Herz gelegt.

(Ebenda V. 299.)

Und seit die dunkle Locke meines Haares sich
In Silberweiß gewandelt, weiß ich dies gewiß,
Daß niemals eine Lüg' er prophezeit der Stadt.

(Ant. 1092 ff.)

Auf seiner einsamen, weltentrückten Höhe ist ihm doch das Mitgefühl mit dem Leiden des Menschen nicht erstorben (V. 316 f. 320 f.), und er beklagt sein Wissen, wo es nicht frommt. Tritt er aber einmal unter seine Mitbürger, dann ist er ihrer Ehrfurcht gewiß. Selbst bei den Königen. Ödipus begrüßt ihn mit den Worten:

„Teiresias, der alles schaut, das Sagbare
Und Unsagbare, Himmlisches und Irdisches,“ (V. 300 f.)

nennt ihn Helfer und Heiland, ja unter dem Druck der Not und im Drang seines fühlenden Herzens demütigt sich der stolze Herrscher vor ihm mit dem Wort:

„Wir alle flehn inständig zu den Füßen dir.“ (V. 327.)

Beide Szenen entwickeln sich auch im ganzen gleich. Beidemal ein bedeutungsvoller Augenblick. Auf der einen Seite ein leidenschaftlich erregter König, auf der andern der ruhige, ernste Seher. Wir ahnen, diese Brust verschließt Geheimnisse, welche, ihr entrissen, dem andern Unheil bringen werden. Man reizt, man beschimpft ihn. Da öffnet sich sein Mund, und anfangs in prophetischem Helldunkel, dann in schrecklicher Klarheit tritt eine Kunde hervor, welche den Hörer durchschauert. Darauf tritt er still ab.

Und doch kopiert sich der Dichter nicht. Im König Ödipus erscheint Teiresias, gerufen durch die Botschaft des Königs, wider seinen Willen, fast unbewußt nur dem königlichen Gebot gehorchend (V. 317 f.); in der Antigone treibt ihn seine Priesterpflicht vor Kreon. Dort erscheint er im Anfang des Stückes und bewirkt die erste Steigerung der Handlung; hier tritt er auf nach dem Höhepunkt, und mit seinem Erscheinen setzt die Peripetie ein. Dort entfacht er, sehr gegen seinen Willen, nur die Leidenschaft und den Jähzorn des Königs, bringt ihn aber nicht zur Erkenntnis; hier zerbricht er seinen Gegner. Im König Ödipus stehen sich zwei Ebenbürtige gegenüber, beides Herrscher, der eine in seinem weltlichen, der andere in seinem geistlichen Reich, beides stolze

Männer, die aufeinander schlagen, daß die Funken stieben. Jedem Ausfall des Königs folgt eine scharf pointierte Replik des Sehers (z. B. V. 322 ff. 334 ff. 370 ff.). Auf die Worte:

„Wie rätselhaft und dunkel alles, was du sagst"

gibt er mit beißender Ironie zurück:

„Bist du, dies zu ergründen, der Geborne nicht?"

(V. 439 f.)

Der ganze Stolz des seinem Gotte geweihten Sehers bäumt sich auf in den Worten V. 408 ff.:

„Bist du auch Herrscher, hab' ich doch ein gleiches Recht,
Gleich zu erwidern: dazu bin auch ich befugt,
Denn nicht als dein Knecht leb' ich, sondern Loxias',
Drum brauche Kreon ich als meinen Mundwalt nicht."

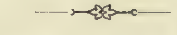
Und wie in Erz gegraben stehen die Schlußverse dieser düsteren Szene — er hat das letzte Wort! —, von denen die Übersetzung freilich nur einen schwachen Begriff geben kann (V. 447 ff.):

Erfüllt ist mein Beruf, drum geh' ich, nicht aus Furcht
Vor deinem Antlitz: du kannst mich verderben nie.
Und dir sag' ich: der Mann, den du so lange suchst,
Und dem in alle Welt hinaus den Tod du drohst,
Des Laios Mörder — hier ist er . . . . . .
. . . . . . . . . . . ein Sehender, wird er, blind,
Ein Bettler er, der reich war, in die Fremd' hinaus
Die Erde vor sich mit dem Stabe tastend ziehn.
Und zeigen wird sich's, daß den eignen Kindern er
Bruder zugleich und Vater ist, des Weibs, das ihn
Geboren hat, Sohn und Gemahl, das Ehebett
Des Vaters teilend und ihn mordend. Und nun geh
Hinein und sinne, und triffst du als Lügner mich,
Dann sage, daß mir keine Sehergabe ward.

In der Antigone erkennen wir sofort bei seinem Auftreten die Überlegenheit des Sehers über den zwar in hohem Grade aufgeregten, aber doch innerlich schwachen König. Er betrachtet sich als seinen Vater. Zart und schonend, denn er nimmt Rücksicht auf die peinliche Lage, in die sich Kreon selbst gestürzt hat, mahnt er ihn zur Umkehr, dem Gewicht seiner Gründe und seiner Persönlichkeit vertrauend:

„Das also, Kind, bedenke wohl. Denn fehlzugehn,
Es ist ja aller Sterblichen gemeinsam Los;
Doch wenn man fehlgegangen, ist man übel nicht
Beraten, nicht unglücklich, wenn auf schlimmer Bahn
Man sich besinnet und nicht unbeweglich zeigt."
(V. 1023 ff.)

Die Hybris Kreons und seine Beschimpfung wirkt auf ihn wie ein Peitschenhieb, denn in seiner Antwort spricht er wie geistesabwesend von seinem Gegenüber in der dritten Person, als wäre er gar nicht anwesend (V. 1049), und erst auf weitere Beleidigungen trifft er Kreon mit dem Schlage, der diesen ernüchtert und zur Umkehr bringt.



## Theseus.

Der Athener vom guten, alten Schlage ist stolz auf die Gastfreundlichkeit seines Landes; er sucht und findet die Ehre seines Volkes und seiner Stadt in der Betätigung echter Frömmigkeit. In der attischen Tragödie ist Theseus der Hort und Vertreter dieser Tugenden. Äschylus' Eleusinier, Euripides' Schutzflehende und Herakles, Sophokles' Ödipus auf Kolonos zeigen ihn als solchen. Jedesmal ist Theben dabei im Spiel. In den (verlorenen) Eleusiniern und in den Schutzflehenden greift Theseus ein, um die Leichen der gefallenen Argeier vor Entehrung zu schützen, im Herakles will er die verlassenen Angehörigen des abwesenden Herakles den Händen eines Bösewichts entreißen, im Ödipus sichert er dem vertriebenen Dulder sein letztes Asyl und deckt ihn vor den Anschlägen Kreons. Doch jedesmal ist er ein andrer. Die Schutzflehenden zeigen ihn als demokratischen König: er teilt die Herrschaft mit dem Volke, donnert wider die Tyrannen und deklamiert schön über Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit. Im Herakles fällt der Herrscher ganz fort, und es bleibt nur ein Mensch, aber ein Mensch voll tiefer Innerlichkeit, hilfreich nicht mit dem Schwert, sondern mit dem Schatz von Weisheit und Liebe, den seine Brust birgt. Er ist gekommen als König und hilft als Freund dem Freunde, der ihn aus den Schrecken des Hades befreit hat. Jetzt richtet

er den Zerschmetterten, Verzweifelten auf von tiefem Falle. Er heilt ihn von frevlem Trotze und von dem Gedanken der Selbstvernichtung, er lehrt ihn, dieses elende Leben mit Fassung und Mannesmut zu tragen und ihm entschlossen ins Gesicht zu schauen; er fürchtet auch nicht, den Befleckten zu berühren, ja, er, der zu einer höheren Lebensauffassung durchgedrungen ist, weiß oder glaubt wenigstens zu wissen, daß Liebe und Erbarmen entsühnen. Auf seine Schulter gestützt geht der Zerbrochene in das Asyl, das er ihm bietet.

Dem Theseus des Ödipus fehlen diese markanten Züge. Er teilt bei der Rolle, die er im Stücke zu spielen hat, das Geschick der meisten Bühnenkönige, wenn sie nicht zugleich die Helden sind. Theseus ist ein blasser, farbloser Idealherrscher, obgleich oder gerade vielmehr weil er als berufener Wächter über Frömmigkeit, Recht und Ordnung eine Summe der vollkommensten Eigenschaften repräsentiert. Menschen von Fleisch und Blut sind keine Engel, dafür aber auch nicht langweilig; erst ihre Fehler und Schwächen, ihre Leidenschaften, ja ihre Laster geben ihnen Wesenheit und Farbe, zeigen sie in Kämpfen und Konflikten als lebendige Persönlichkeiten, deren Schicksal wir mit Spannung folgen, mag es zum Siege oder zum Tode führen. Die „Abwesenheit des Mangels“ erzeugt Musterbilder und Tugendspiegel, deren fleckenlosen Glanz wir zunächst zwar bewundern, die aber alsbald ermüden und auf die Dauer kalt lassen.

Theseus ist ein patriarchalischer König und ein Greis wie Ödipus. Auch er hat seine Jugendzeit in der Fremde verlebt, tödliche Gefahren und schwere Kämpfe sind ihm nicht erspart geblieben, aber in langer, gesegneter Regierung ist ihm ein schöneres Los gefallen als Ödipus. Alle Tugenden zieren ihn, die den vorbildlichen Herrscher machen. Das Leben hat ihn Frömmigkeit gelehrt, ihre redenden Beweise sehen wir im Stück. Er bringt dem Poseidon Hippios ein Stieropfer dar, sein frommer Sinn treibt ihn, bei dem widerwilligen Vater für Polyneikes Fürbitte einzulegen, denn wer als Bittender an den Altar faßt, der steht unter dem Schutze der Götter. Gewährt er doch dem schutzflehenden Ödipus auch eine Zuflucht im Allerheiligsten seines Landes. — Wer aber die Macht der Himmlischen kennt, der weiß auch wie er, daß

selbst ein mächtiger König nur ein schwacher Mensch ist, dem vom morgen nichts mehr gehört als dem Ärmsten. Mit seiner Gottesfurcht paart sich die höchste Besonnenheit. Die Leidenschaft ist der Fluch und das Verhängnis der Labdakiden, sie wird dies unselige Geschlecht verderben. Theseus weiß, daß des Menschen Zorn nicht tut, was vor Gott recht ist. Nicht alle Menschen freilich verlieren im Zorn so die Besinnung, daß sie zu wilder Tat schreiten. Theseus hat oft erlebt, daß er sich nur in Drohungen Luft macht, und daß bei kühlerem Blute die Besonnenheit wieder die Oberhand gewinnt. Aber selbst das Drohen und Schelten ist eines Königs unwürdig. Er hätte alle Ursache, über den schnöden Landfriedensbruch Kreons in Aufregung zu geraten und Hand an den Frevler zu legen, aber er bändigt seinen Zorn und erwägt seine Entschlüsse mit kühler Gelassenheit. Auch Ödipus tadelt er, daß er sich von seinem Zorn hinreißen läßt.

Die Besonnenheit läßt sich die Klarheit des Blicks nicht trüben, sie beurteilt unparteiisch die Menschen und ihr Tun. Aus solcher Eigenschaft fließt die höchste Regententugend, die Gerechtigkeit. Zwar darf man die entsetzliche Tirade V. 911 ff. nicht dem Dichter auf die Rechnung setzen. Eine so durchsichtige politische Tendenz, welche das goldene Gewebe der Dichtung plump durchbricht, ist bei Sophokles ganz unerhört, zugleich schlägt sie allem athenischen Empfinden ins Gesicht. Theben ein Ausbund von Recht und Gerechtigkeit, Theben eine Erzieherin ihrer Söhne zu unsträflichem Wandel! Dieses Theben, das Platää auf dem Gewissen hat! Dazu der tränenselige Ton, mit dem diese faden Gemeinplätze vorgetragen werden! — Schon eher ist das Bild des Dichters würdig, daß Dike den Jäger, der auf der Bahn des Unrechts jagte, ereilt hat (V. 1026), wenn auch die begründende Gnome, daß unrecht Gut nicht gedeiht, gerade kein hervorragender Gedanke, auch nicht eben in eine originelle Form gefaßt ist. Am reinsten, man möchte fast sagen lehrhaft, tritt die unbestechliche Gerechtigkeit des Königs gegen seinen Schützling hervor. Kennt er auch wohl das unermeßliche Unglück des Ödipus, so kann er es doch nicht billigen, daß jener den Wünschen der Mitbürger widerstrebt, denn der einzelne darf sich dem Willen der Gesamtheit nicht entgegenstemmen. So steht er in allem über den Parteien.

Wo aber die Schwachen und Bedrängten an seine Tür klopfen, da übt er das schönste Vorrecht der Könige, den Hilflosen ein Schirm und Schutz zu sein, in edlem, großem Sinne, vollends, wenn das Unglück in so rührender Gestalt zu ihm spricht, wie in einem blinden Greise und wehrlosen Mädchen. Hier fließt sein Herz über von Mitleid und Erbarmen. Die geraubten Jungfrauen betrachtet er als seine Töchter, der verzweifelnde Ödipus kann seines Schutzes gewiß sein. Er hat sein Wort gegeben, und das genügt. Der Eide bedarf es nicht, ein Königswort steht anstatt eines Schwurs. Er wird es halten, wir fühlen es heraus aus dem schlichten: „Ich werde dich nicht preisgeben." Dafür verlangt er aber, daß man an ihm nicht irre werde. Mit vornehmer Handbewegung weiß er jeden Zweifel an seinem verpfändeten Wort, an seiner Treue und Festigkeit abzuweisen und zeigt durch die Tat, daß sein Wort ihm heilig ist. Dann um so mehr, wenn wie hier der Ruf des Landes auf dem Spiele steht. Ist er sich doch nun doppelt seiner Königspflicht bewußt, den Ehrenschild seines Volkes blank zu halten, wo räuberische Thebaner es wagen, Schutzflehende von geweihter Stätte wegzuschleppen. Ohne Hast, aber doch mit Umsicht, ganz wie Thoas in Goethes Iphigenie, trifft er seine Anordnungen. Des Erfolges darf man bei diesem Manne sicher sein, der unter anderm den Grundsatz ausspricht, daß man auch scheinbar geringfügige Dinge der Beachtung wert halten soll. Dabei ist er fern von aller Ruhmredigkeit und Eitelkeit, er fühlt nicht das Bedürfnis, gepriesen zu werden. Taten schmücken das Leben, nicht Worte. In edler Bescheidenheit wehrt er es denn auch ab, die Überwältigung der Räuber zu erzählen; es genügt ihm, wenn er sein Wort eingelöst hat.

Dem überströmenden Dank von Vater und Tochter kann er sich freilich nicht entziehen, er darf es auch hinnehmen, wenn Antigone wünscht, Ödipus möchte wieder sehend werden, nur um „den herrlichsten Mann" zu schauen. Diesen Preis verdient er auch durch alles, was er sonst noch an ihnen tut. Er begleitet Ödipus zu seiner letzten Ruhestatt, er richtet die trostlosen Schwestern auf und gibt ihnen ihre Fassung wieder mit dem Hinweis, daß man da nicht klagen soll, wo der Tod eine Erlösung war und dem Betroffenen die Erfüllung des letzten Wunsches. Und wir empfinden

zugleich, daß es kein leeres Wort ist, wenn er zum Schluß versichert, er werde dem Toten und den Schwestern auch ferner alles Liebe antun, was in seiner Macht stehe.

So trägt Theseus wesentlich zu dem harmonischen, beruhigenden Ausgang der Handlung bei, welche den Ödipus auf Kolonos vom König Ödipus unterscheidet.

Immerhin wird man beim Nachdenken über den Charakter Theseus die Empfindung nicht unterdrücken können, daß diesem Bilde kraftvolle Farben, auch die nötigen Schatten fehlen, welche dem Lichte erst die richtige malerische Wirkung geben. Zu viel Licht pflegt ebensosehr zu schaden wie zu viel Schatten. Trotzdem ist die Darstellung beider Extreme nicht nur denkbar, sondern oft genug versucht, aber nur den Begnadetsten gelungen. Und wenn ein Künstler es erreicht, ein Bild Nacht in Nacht zu malen, wie — nach unserer Erinnerung — Andrea del Sarto in einer herrlichen Tafel der St. Petersburger Eremitage oder wie Shakespeare in seinem Richard III., so erzielt er einen machtvolleren Eindruck als ein Maler, der eine Engelgruppe weiß in weiß malt oder ein Dichter, welcher einen Mann und König nur mit lichten Eigenschaften ausstaffiert.

(V. 306, 564 ff., 1179 f., 567 f., 658 ff., 905 ff., 590, 651, 649, 1208, 897 ff., 1153, 1143 ff., 1100, 1751 ff., 1773 ff.)



# Antigone.

Antigone ist im gleichnamigen Stück die Heldin und im Ödipus auf Kolonos eine Nebenfigur, doch beide Gestalten sind wesensgleich und deshalb auch als Einheit zu betrachten. Allen Reichtum seiner Gaben, die volle Kraft seiner schöpferischen Phantasie hat der Dichter entfaltet, um einen Charakter zu schaffen, dessen Glanz durch den Dämmer der Jahrtausende unverblaßt bis in die Gegenwart herüberleuchtet, dessen Hoheit und Heroismus ergreifen wird, solange den Menschen die Gebilde echter Poesie erfreuen und erheben.

Der Kern ihres Wesens ist mit einem Wort erfaßt und bezeichnet: Antigone ist der ins Weibliche übersetzte Ödipus, die echteste Tochter ihres Vaters. Sie trägt, mit Ismene der letzte Labdakidensproß, die ganze Last eines ungeheuren Schicksals, und dies Bewußtsein legt über ihre Seele einen leisen Hauch dunkler Schwermut:

> Wer in der Leiden Fülle leben muß, wie ich,
> Wie sollte dem Gewinn nicht bringen zeit'ger Tod?
>
> (V. 461 f.)

Aber doch schlägt in ihrer Brust ein warmes, starkes Herz, und dieses Herz ist erfüllt von leidenschaftlicher Liebe zu den Ihren. Leidenschaftliche, aber selbstlose Liebe, welche nicht das ihre sucht, bildet den Grundzug ihres Wesens:

> Nicht mitzuhassen — mitzulieben schlägt mein Herz.
>
> (V. 523.)

Fügen wir aber sogleich hinzu, daß man diesen Vers nicht etwa als Motto über ihren Charakter setzen kann in dem Sinne, als atme ihr Wesen nichts als Liebe. Sie versteht auch zu hassen mit der ganzen Kraft ihrer heroischen Seele.

Nicht unrichtig, wenn auch übertreibend sagt V. 471 der Chor:

> „Es offenbart des wilden Vaters wilden Sinn
> Die Jungfrau."

Die Liebe und Zärtlichkeit des Vaters, einer seiner Charakterzüge, erfüllt, echt weiblich verstärkt und vertieft, den Grund ihrer Seele; der

wilde Jähzorn des Königs aber ist gemildert zu heiß empfindender Leidenschaft, welche gegebenen Falls in verschiedener Färbung durchbricht. Dieser „wilde Sinn" ist ein Ferment, wie ein bitterer Tropfen in die Fülle ihrer Liebe gesprengt; er gibt ihrem Wesen eine süße Herbigkeit, die uns bald befremdet, ja selbst abstößt, bald entzückt. Verletzende Schroffheit gegen die weiche Ismene, prachtvoller Trotz und ironische Überlegenheit gegenüber dem polternden Kreon, königlicher Stolz bei zarter Empfindung, Todessehnsucht, welche das Leben verachtet, neben gesundem Daseinstrieb, der sich angesichts des Hades noch einmal an die goldene Fülle des Lebens klammert: so äußert sich ihr Wesen je nach Anlaß und Ursache. Und wie eine Mutter den ganzen Reichtum ihrer Liebe und Fürsorge gerade über das Kind ausschüttet, welches die Natur stiefmütterlich bedacht hat, so umfängt Antigones Zärtlichkeit vor allem die Unseligen ihres Geschlechts, welche Götter und Menschen verworfen haben: den Vater und Polyneikes. Das Gebot der Liebe erfüllt sie dem Befehle Kreons zum Trotz, weil ihr Herz es ihr gebietet, und im Kampfe für dies Gebot beweist sie sich als der wahre König und nicht der armselige Kreon. Sie erringt den Sieg, wenn auch um den Einsatz des Lebens, und triumphiert im Tode: Kreon unterliegt und bezahlt die Verfechtung seines Gebotes mit dem Untergang seines Hauses. Daß er den Mut findet, sein elendes Leben weiter zu schleppen, macht die Niederlage nicht weniger vernichtend. Iphigenie, die Heldin des Goethischen Gedichts, welche in mehrfacher Rücksicht zu einem Vergleich mit Antigone einlädt, vermag den König Thoas umzustimmen, und wir scheiden am Schluß mit erleichterter Brust über die friedliche Lösung und mit andächtiger Bewunderung dieser Heiligen, deren reiner Seele wir bis auf den Grund sehen wie dem kristallenen Wasser eines stillen Gebirgssees. Antigone ist keine Heilige und will keine sein, sie verschmäht auch nur den Versuch einer gütlichen Beilegung des Konflikts; alles in stürmische Bewegung versetzend geht sie in den Tod; aber eben durch diese Anlage des Charakters, der leidenschaftlich fühlt in Liebe wie in Haß, dem die Schlacken des Menschlichen anhaften, erreicht der Dichter eine tragische Wirkung, eine Rührung und Erschütterung des Hörers, welche Iphigenie nicht zu erzeugen vermag.

Prüfen wir, ob dieses Gesamtbild der Heldin auch wirklich treu ist, indem wir die charakteristischen Züge, aus denen es sich zusammensetzt, im einzelnen nachzuweisen suchen.

Schon die Kunde, daß Kreon es gewagt hat, ihrem Bruder die Bestattung zu versagen, versetzt sie in zornige Erregung. Diese drückt sich in den entrüsteten Fragen aus, in denen sie die Schwester von dem anmaßenden Gebot des Tyrannen unterrichtet (V. 7 ff., 21 ff.). Jeder Widerstand, den Antigone, augenblicklich zur Tat entschlossen, findet, treibt ihre leidenschaftliche Energie heraus. Sie läßt der Schwester überhaupt nicht die Möglichkeit, sich zu der Frage neutral zu stellen, ohne ihrer Verachtung zu verfallen. Die zarte Ismene entsetzt sich über das Vorhaben, lehnt die Teilnahme ab und fleht die Schwester an, sich der Gewalt zu beugen. — Schon vorher aus dem Schluß der Aufforderung Antigones V. 37 f.:

„Zeigen wirst du bald,
Ob adlig oder Edler schlechtes Kind du bist,“

läßt die zugespitzte Antithese ahnen, wie die Weigerung Ismenens auf sie wirken wird. In der Tat, von dem Augenblicke an, wo sie die Angst der Schwester erkennt, ist diese für sie abgetan, ja, ihre Feindin: begreift sie doch nicht, wie man aus Menschenfurcht die Pietätspflicht gegen seine Lieben unterlassen kann. Schroff, verletzend wird Ismene abgewiesen V. 69 f.:

„Nicht fordern würd' ich's jetzt noch, und selbst wenn du tun
Es wolltest, keinen Dank gewönnest du von mir.“

Die Angst Ismenens und ihre Bitte, die Tat doch wenigstens heimlich zu vollbringen, steigern nur ihre trotzige Verachtung.

Um mich nicht zittre, bessere du dein Geschick (V. 83), und
Ruf's nur hinaus! Verhaßter ist dein Schweigen mir,
Wenn du nicht aller Welt verkündest meine Tat
(V. 86), ebenso:

Wenn du so sprichst, dann wird nur hassen dich mein Herz,
Verhaßt auch wirst mit Recht du unserm Toten sein.
(V. 93 f.)

Also in diesem Falle Haß selbst gegen die eigene Schwester! Auch später bleibt ihr Verhalten Ismene gegenüber konsequent. Ismene faßt einen schönen Mut, sie bekennt sich vor Kreon als mitschuldig, sie fleht die Schwester an, sie doch nicht zurückzustoßen,

mit ihr den Tod teilen zu dürfen: ungerührt weist Antigone jede Gemeinschaft mit ihr ab, kränkt sie selbst mit bitterm Wort (V. 549).

Wenn sie so in ihrem Verhalten zu Ismene die äußersten Konsequenzen zieht des Satzes: wer nicht für mich ist, der ist wider mich, und wenn uns hier ihre schroffen, unserm modernen Gefühl widerstrebenden Äußerungen peinlich berühren, so reißt uns ihr Mut, ihre Energie bei der Tat, ihr trotziges Bekennen, ihr prächtiger Freimut vor Kreon angesichts der kläglichen Furcht des Chores zu voller Bewunderung hin.

Kreon wagt es, ihr, ja ihr, ein solches Gesetz vorzuschreiben! Mit dem stolzen Wort:

Zu trennen mich von dem, was mein, fehlt ihm das Recht (V. 48)

spricht sie ihm jede Befugnis ab, sich in ihre Angelegenheiten zu mischen, und handelt danach. Alle Mittel wendet der Dichter auf, den Mut der Heldin ins schönste Licht zu rücken. Schon einmal hat sie den Toten symbolisch bestattet, doch die aufgestreute Erde ist von den Wächtern wieder entfernt. Zum zweitenmal erscheint sie, mittags.[1] Plötzlich bricht ein Unwetter los, in einem schrecklichen Wirbelsturm sich entladend, der die Blätter herabfegt und den aufgewühlten Staub bis an den Himmel schleudert. Die entsetzte Wächterschar schließt die Augen vor dem Schrecknis. Und die schwache Jungfrau, unbekümmert um das Toben der Elemente, waltet wieder der heiligen Pflicht, verwünscht mit schwerem Fluch ihn, der den Leichnam entblößt hat, und mit bitterm Schluchzen gießt sie die Totenspende über ihn aus. Unerschrocken läßt sie sich ergreifen, leugnet nichts. Ebensowenig vor Kreon, dem „guten“, wie sie ihn, auf Ismenens Urteil über den Oheim anspielend, ironisch V. 31 genannt hat. Die Augen gesenkt, nicht etwa aus Furcht, sondern in trotziger Verachtung, dann sie aufschlagend, antwortet sie ihm energisch: „Ja, sage ich, ich hab's getan und leugn' es nicht,“ und auf seine Drohung mit ironischer Überlegenheit:

---

[1] Warum es unserer Sittlichkeit zuwider laufen soll, wenn Antigone es für ihre sittliche Pflicht hält, die Leiche des Bruders zum zweitenmal mit Staub zu bewerfen (v. Wilamowitz, Eurip. Herakles I² 111 Anm. 7.), ist uns unverständlich. In der Wiederholung zeigt sich doch nur ihre Liebe.

„Willst du noch mehr als töten, da du mich nun hast?“ und
„Was zauderst du noch?“ (V. 497 und 499.)

Nach kurzer Verteidigung ist sie mit ihm fertig, er ist für sie nicht mehr vorhanden. Selbstverständlich denkt sie nicht daran, zu einer Bitte auch nur die Lippen zu öffnen, und es ist bezeichnend für das Wesen ihrer Liebe, daß sie ihren Brautstand im ganzen Stück kaum andeutet. Dies verbietet ihr der Stolz und das Bewußtsein der sittlichen Überlegenheit dem Vater Haimons gegenüber. Darum ist es auch psychologisch unmöglich, daß der Vers 571

O liebster Haimon, wie entehrt dein Vater dich!

von Antigone gesprochen sein kann, wie es unsere moderne Sentimentalität im ersten Augenblick wohl wünscht. Sie würdigt Kreon schon von V. 523 an keines Wortes mehr, in der folgenden Szene setzt sie sich ausschließlich mit Ismene auseinander; mit den Worten:

„Du lebst, doch meine Seele weilet längst
Im Hades, darum wirk ich für die Toten nur“
(V. 559 f.)

verstummt sie. Der weitere Verlauf der Szene spielt nur zwischen Kreon und Ismene, deren weicher Seele jene Apostrophe allerdings gemäß ist.

Wie stimmt nun zu dem trotzigen Mut, mit dem sie ihr Todesurteil aufnimmt, die ergreifende Klage bei ihrem letzten Auftreten, wo sie vom Leben den letzten schweren Abschied nimmt? Sie müßte trotz ihrer Schwermut nicht das starke, gesunde Wesen sein, wenn sich nicht der kraftvolle Lebenstrieb, der in ihr pulsiert, gegen die Vernichtung wehren wollte. In der Blüte prangender Jugend und Schönheit dahin müssen, die Sehnsucht jedes gesunden Weibes ungestillt zu sehen! Von dem Chor, von allen Menschen sich verlassen wähnend! Wer kann ohne tiefe Bewegung die Worte hören:

„Seht mich, Bürger der Heimatstadt,
Wandeln den Weg, den letzten,
Schauen der Sonne letzten Strahl
Und nie wieder! Lebend führt
Hinab zu des Acheron Ufer
Hades mich, der allbettende

Ohne Brautgesang.
Kein Hochzeitsklang
Tönt mir;
Dem Acheron muß ich vermählen mich."
(V. 806 ff., ebenso 876 ff.)

Nicht leicht also wird ihr der Abschied vom Leben. Doch da sie alles hinter sich geworfen hat, gibt sie sich im Grabgewölbe den Tod mit der wilden Entschlossenheit, welche diesem heroischen Charakter, der Tochter dieses Geschlechts entspricht.

Die fruchtbare Kategorie des Gegensatzes treibt bei Sophokles nicht bloß kontrastierende Charaktere hervor, sondern entwickelt auch innerhalb desselben Charakters gegensätzliche Seiten, welche wie die „gegenüberliegenden Blätter" einer Pflanze hervorwachsen und in scheinbarer Zwiespältigkeit doch, derselben Wurzel entspringend, sich zu höherer Einheit zusammenschließen. So bildet zu der verwundenden Schroffheit, zu dem Trotz, zu der Leidenschaftlichkeit Antigones ihre rührende, aufopfernde Liebe bis zum Tode das Komplement. Sie ist ein Typus der Kindes- und Schwesterliebe. Sie gibt die Freuden der Jugend, die Hoffnung des Weibes, das eigne Leben hin, um mit dem alten Vater Entbehrung und Hunger zu teilen und sein Bettlerlos zu lindern, um dem Schatten des Bruders Ruhe im Hades zu erkaufen.

Die Liebe zum Vater tritt vor allem im Ödipus auf Kolonos hervor. Wie rührend schildert sie Ödipus selbst V. 345 ff.:

Seit der Kindheit Pflege sie
Entwachsen war und ihres Leibs Gestalt erstarkt,
Geleitet sie den Greis, die Ärmste, stets mit mir
Umirrend, heimatlos und ohne Rast im Wald,
Dem wilden, wandernd, ohne Speise, unbeschuht,
Des Regens Schauer und der Sonnengluten Qual
Erduldend, eine Heldin! Sie verschmäht, bequem
Im Haus zu leben, daß der Vater hab' sein Brot.
(S. auch V. 747 ff.)

So handelt Antigone in der Tat durch den ganzen Verlauf des Stückes. Sorglich geleitet und stützt sie den hilflosen Blinden (V. 1 ff.); als er auf dem rauhen Steine niederkauern will,

ist sie mit liebevollem Zartsinn um ihn bemüht (V 97 ff.). Der furchtsame Chor will den Fluchbeladenen trotz seiner Bitte vom Hain der Eumeniden vertreiben; da tritt sie für ihn ein und fleht um Erbarmen (V. 236 ff.). Kreon hat sie von der Seite des Vaters wegschleppen lassen: wie schön vermählt sich der Dank der Zurückgeführten gegen ihren Retter mit der Freude der Wiedervereinigung! Da es das letzte Scheiden gilt, will ihr wie Ismene vor Jammer das Herz brechen (V. 1606 ff., 1620, 1646, 1668 f.). Aufgelöst in Schmerz beweint sie in dem Threnos V. 1670 ff. den Tod des Vaters, sie sehnt sich nach der früheren Not und Drangsal zurück (V. 1694): hätte sie doch dann den Vater, den geliebten, noch, den jetzt der Erde Dunkel umhüllt (V. 1700). Verzweifelt will sie in leidenschaftlicher Sehnsucht zurückstürzen zu der unheimlichen Stätte, wo der Vater ihr entschwand, sie fleht die Schwester an, sie auf seinem Grabe zu töten (V. 1733), Theseus, sie dorthin zu führen und, da ihm dies versagt ist, sie nach Theben zu schicken.

Nicht um ihretwillen.

Denn die Liebesfülle dieses Herzens erschöpft sich nicht: jetzt sorgt sie um die Brüder; sie will versuchen, den heranschreitenden Mord zu wenden (V. 1770 f.). Offenbar nimmt der Dichter in dem später entstandenen Ödipus auf Kolonos nicht mit diesen Worten allein Bezug auf die frühere Tragödie: das ganze Verhalten Antigones zu Polyneikes ist davon beeinflußt. Theseus vermag nicht den starren Sinn des Ödipus zu erweichen, daß er den Sohn vor sich läßt; dem Flehen Antigones gelingt es:

„Du zeugtest ihn: drum, wenn er dir auch angetan
Das Schlimmste, das Ruchloseste, mein Vaterherz,
So darfst du doch mit Bösem ihm vergelten nicht."
(V. 1189 ff.)

Ist das nicht herrlich? nicht höchster Seelenadel? Sie ermutigt Polyneikes zum Weitersprechen, da er bei dem finsteren Schweigen des Vaters gleichfalls verstummt (V. 1280), sie redet zum guten (V. 1414), und wenn es seine Kriegerehre erlaubte, würde er der geliebten Schwester (V. 1445) am ehesten nachgeben. Heiß bricht ihr Schmerz bei seiner Weigerung durch (V. 1427) und bei seiner Todesahnung:

„Weh mir Unseligen,
Wenn man mich dein beraubt!“ (V. 1443 f.)

Wir sehen sie im Geiste bei seiner Leiche knien, schluchzend der Nachtigall gleich, wenn sie leer von ihren Kleinen das Nest erblickt (Ant. 423 ff.). Und wie in jenen Worten Antigones, so deutet der Dichter in der Bitte des Polyneikes V. 1408 ff. rückwärts schauend den Keim der Idee an, welche ihn zu der früheren Tragödie inspirierte. Wie aber die Liebe zum Bruder das Drama durchglüht, welches den Namen der Heldin trägt, braucht dem Leser nicht erläutert zu werden.

---

Eine vollständige und objektiv nur aus dem Werke des Dichters geschöpfte Analyse des Charakters, mag die oben entwickelte nun diese Bezeichnung verdienen oder nicht, löst auch die Frage nach der „Schuld“ der Heldin. Sie ist vielumstritten wie wenige, und der Eifer der Kritiker „wälzt vermehrend“ die Flut der Untersuchungen noch immer in Büchern, Programmen und Zeitschriften.

Die Ursache, daß eine Übereinstimmung bisher nicht erzielt ist, dürfte darin zu suchen sein, daß man mit dem Begriff Schuld verschiedene Vorstellungen verbindet, insbesondere mit dem der tragischen Schuld. Sagt doch schon G. Freytag mit Recht: „Die Ausdrücke tragische Schuld, innere Reinigung, poetische Gerechtigkeit sind bequeme Schlagwörter der Kritik geworden, bei denen man so verschiedenes denkt.“ Die Schwierigkeit liegt darin, daß keine gemeingültige Definition vom Wesen des Tragischen besteht und deshalb auch die Meinungen über das, was tragisch ist, auseinandergehen.

Es soll nun hier nicht versucht werden, die vorhandenen Begriffsbestimmungen um eine neue zu vermehren, jedoch wird zuzugeben sein, daß Tragik im weitesten Sinne da entsteht, wo ein im Guten oder Bösen groß angelegter Mensch im Kampf mit feindlichen Gewalten ringt und diesen unterliegt oder sie besiegt. Unterliegt mit oder ohne Schuld.

Schuld entsteht als die Folge einer Handlung des Helden. Letztere entspringt entweder der treibenden Kraft seiner Natur oder sie erfolgt gegen seinen Willen infolge einer Verkettung

unheilvoller Umstände. Im ersten Falle trägt er die Verantwortung für sein Tun, denn sein freier Wille hat die Handlung bewirkt; im zweiten sprechen wir ihn davon frei, denn für das, was ich gezwungen tue, kann man mich nicht zur Rechenschaft ziehen. Die Mehrzahl der vorhandenen Tragödien läßt den Helden im ersten Sinne schuldig werden. Denn die Welt des schönen Scheins spiegelt nur das wirkliche Leben wider, und wenn wir in diesem sich Tragödien abspielen sehen, so pflegt der Unterliegende an einer oder mehreren Handlungen zugrunde zu gehen, welche die Frucht seines freien Willens sind oder dessen, was man freien Willen nennt, für die er daher verantwortlich ist. Die Abstufungen der Schuld sind so mannigfaltig wie die Charaktere vielgestaltig: Richard III. ist ein Teufel und handelt aus Grundsatz teuflisch, Macbeth, von Natur kein Bösewicht, läßt sich zum Bösen verleiten und watet, einmal in Schlechtigkeit verhärtet, in einem Meer von Blut, um die Krone Schottlands zu gewinnen und zu behaupten, Wallenstein, ein großer Mensch mit edlen Zügen, verübt schwarzen Verrat an seinem Herrn und Kaiser, Maria Stuart stirbt als fromme Büßerin, aber sie büßt doch sittliche Vergehen.

Seltener ist der zweite Fall; aber gerade dann, wenn der Held die Tat wider seinen Willen begehen muß, wirkt sie in spezifischem Sinne tragisch. Ein bekanntes, klassisches Beispiel, wenn auch im Epos, ist Rüdiger von Bechlarn, der in dem Konflikt zwischen den Pflichten der Vasallentreue einerseits, der Vaterliebe und Gastfreundschaft anderseits zerrieben wird. In der Tragödie liegen besonders klar die Fälle Romeo und Luise Millerin. Romeo läßt sich im Lenze seines Liebesglücks und vor der Erfüllung seiner seligsten Hoffnungen stehend von dem Raufbold Tybalt beschimpfen und vergibt ihm um Juliens willen; als aber Mercutio für ihn eintritt und fällt, muß er den Freund rächen. Es ist seine Pflicht, und er erfüllt sie mit blutendem Herzen, denn er weiß, daß er sein und Juliens Verderben herbeiführen wird. Luise Miller schreibt, von einem höllischen Schurken gequält, um ihren Vater vom Tode oder ewiger Kerkernacht zu retten, einen Brief, „den ihr Herz verdammt“, — zu ihrem und Ferdinands Unheil. — Romeo wie Luise handeln unter dem Zwang unwiderstehlicher Mächte, müssen so handeln, wie sie handeln,

obgleich sie wissen, daß sie eben dadurch ihr und ihrer Teuern Glück und Leben zerstören. Wer ist der erste, der einen Stein gegen sie aufhebt? Gegen Romeo, der selbst heute nur formell bestraft würde, dem aber nach den Anschauungen seiner Zeit die Rache geradezu sittliche Pflicht ist; gegen Luise, die eine Lüge schreibt unter dem Druck satanischer Mittel und wie Romeo aus dem edelsten Motiv, wissend, daß sie damit sich selbst zerstört?

Wollen die Dichter beiden damit eine sittliche Schuld aufgebürdet wissen? Nimmermehr. Und eben, weil hier eine Handlung geschieht, die nach christlichem Sittenbegriff zwar unmoralisch ist, für welche den Täter aber keine Verantwortung treffen kann, da sie gegen seinen innersten Willen geschieht, da sie den edelsten Motiven entspringt, ja noch mehr, da sie vollzogen wird, obwohl der Täter weiß, daß er dadurch sehenden Auges sein und seines Liebsten Glück und wahrscheinlich auch Leben vernichtet, — eben aus diesem Grunde erschüttern uns solche Fälle am tiefsten, erfüllen unser Herz mit dem innigsten Mitleid, gerade darum sind sie, nach der Vorstellung, welche wir mit dem Worte verbinden, die tragischsten.

Begehen nun Romeo und Luise eine Schuld? Ja, denn jener tötet, diese lügt. Eine Schuld mit freiem Willen, die sie verantwortlich macht? Nimmermehr. Eine solche Schuld nun möchten wir, weil sie im eminenten Sinne erschütternd und mitleiderregend wirkt, tragische Schuld im eigentlichen Sinne nennen.

Wenden wir die gewonnenen Resultate auf Antigone an. Wie liegt ihr Fall? Sie handelt aus freiem, freudigem Willen. Sie erfüllt ein heiliges Sittengesetz, das Zeus und Dike gebieten, und übertritt dadurch das unmenschliche Gebot eines eigensinnigen Despoten. Sie kann die Verletzung dieses Gebotes nicht vermeiden, denn die Erfüllung des einen schließt die Beobachtung des andern aus. Welcher Scharfsinn vermag nun herauszuklügeln, daß die Erfüllung des Sittengesetzes eine sittliche Schuld involviere, mag man auch noch so viele Menschensatzungen übertreten müssen, um ihm genügen zu können? Wir sollen Gott mehr gehorchen als den Menschen.

Auch tut man jenem Befehl Kreons zu viel Ehre an, wenn man ihn ein Staatsgesetz nennt: von den atheniſchen Hörern empfand ihn gewiß niemand als solches. Allerdings war es attisches Gesetz, daß Hochverräter und Tempelschänder kein Grab

in der Heimat haben sollten. Aber der Gesetzgeber hütete sich vor der Bestimmung, daß der Leichnam auf Landesgebiet verwesen sollte: er ist über die Grenze zu schaffen. Und jeder Angehörige hat die heilige Pflicht, für die Bestattung zu sorgen; das war Sittengesetz, dessen Erfüllung keine Obrigkeit je verbot. Kreon nun, der berufene Hüter von Recht und Gesetz, sündigt mit seinem Gebot sogar wider das Staatswohl. „Indem er den unteren Göttern vorenthält, was ihnen gebührt, beleidigt er die oberen. Die Hunde und Vögel, die den Leichnam des Polyneikes zerfleischt haben, besudeln nun die offenen Altäre, nicht nur in Theben, sondern auch in den fremden Städten des Landes. Der Opferschauer kann sein Geschäft nicht mehr besorgen, der Verkehr mit den Göttern ist unterbunden, und damit ist die Staatsmaschine überhaupt gehemmt“ (Corssen). — Wo nun in aller Welt entspringt eine Schuld Antigones?

Um zu beweisen, daß der Dichter selbst seine Heldin mit einer Schuld belasten will, könnte man die Worte des Chors V. 852 f. anführen:

„Auf dich bäumend im höchsten Trotz
Stürmtest du gegen der Dike Thron.“

Dies wäre allerdings eine schroffe Verdammung ihres Tuns. Aber man muß für die objektive Beurteilung unterscheiden zwischen den Gesängen, in denen der Chor dem Dichter als Sprachrohr für seine Anschauungen dient, und solchen, in denen er für seinen Herrn Partei ergreift oder seinen subjektiven Anschauungen und Gefühlen Ausdruck leiht. Letzteres ist weitaus die Regel, namentlich in den kurzen Einwürfen des Dialogs und in den kleinen Gesangspartien. Zu diesen gehören auch jene Worte. In solchem Falle hat sein Urteil um so weniger objektiven Wert, als er, wo der König oder Herr im Spiel ist, überaus zaghaft und ängstlich zu sein pflegt.

Wie vorsichtig man sein muß, wenn man sich auf sein Zeugnis berufen will, beweist z. B. Philoktet 1116 ff. Philoktet, seines Bogens beraubt und vor dem Hungertode stehend, verflucht den, der dies ersonnen, und wünscht ihm ein gleiches Geschick. Was antwortet der Chor? „Die Schickung der Götter und nicht Hinterlist von meiner (d. h. Odysseus) Hand hat dir dies angetan.

Schleudere deinen Fluch auf andere!" Er hütet sich wohlweislich, diese „anderen" namhaft zu machen. Also weil es Schicksalsbeschluß ist, daß Troja nur durch Herakles' Bogen bezwungen werden kann, haben die Götter den rechtmäßigen Besitzer hinterlistig seines Eigentums beraubt, so daß er nun auch noch verhungern muß! Die Götter tragen die Schuld, nicht Odysseus! Das ist denn doch der Gipfel entweder der Frivolität, erklärbar dadurch, daß aus dem Chor in Wirklichkeit Odysseus spricht, oder der Beschränktheit, wenn man die Worte als Meinung des Chors selbst faßt.

Ebenso haben auch jene Chorverse aus der Antigone nur den höchst zweifelhaften Wert einer subjektiven Äußerung, welche furchtsame Greise unter dem Drucke der Herrschaft und Gegenwart eines mißtrauischen Tyrannen tun. Für die Auffassung des Dichters beweisen sie gar nichts.

Mit scheinbarem Recht dagegen wird man dafür auf das zweite Stasimon V. 582 ff. hinweisen. In diesem Lied von der Ate, der Verblendung, singt der Chor von dem Leid und Fluch des Labdakidengeschlechts und sagt, daß jetzt den letzten Sproß des Hauses niedermäht die blutige Sichel der Unterirdischen *λόγου τ' ἄνοια καὶ φρενῶν ἐρινύς*. Dies sind die entscheidenden Worte. Man hat an ihnen Anstoß genommen (was auch wir tun), und Nauck vermutete ansprechend *φρενῶν τ' ἄνοια καὶ δόμων* (oder *γένους*) *Ἐρινύς*, also: Antigone vernichtet ihres Sinnes Unverstand und ihres Hauses Rachegeist. Das ist allerdings immer nur eine Konjektur und keine Emendation. Hält man aber auch an der in ihrer zweiten Hälfte unklaren Überlieferung fest, so kann sie nur bedeuten: der Unverstand ihrer Worte und die Verwirrung ihres Sinnes, d. h. ihr Trotz. Also auch nach dieser Stelle führt Antigone ihren Tod durch unverständige Worte und Trotz herbei, aber nimmermehr kann man aus den Worten eine sittliche Schuld herausinterpretieren. Das Objekt der Ate übrigens im ethischen Sinne — dem das Böse gut erscheint (V. 622) — kann in diesem Liede, wie die zweite Antistrophe zeigt, niemand anders sein als Kreon.

Auch hebt Sophokles an keiner Stelle der Dichtung hervor, daß Antigone sich in einem Konflikt befindet, dessen Durchkämpfung ihr Qual oder auch nur Bedenken bereitet. Im Gegenteil!

Will man der Heldin aber gar als Schuld anrechnen, daß sie die heilige Pflicht mit Neigung, ja mit Leidenschaft erfüllt? Das ist eine Absurdität. Oder begeht sie eine tragische Schuld in jenem engeren Sinne, die ihr wie Rüdiger, Romeo oder Luise das Herz zerreißt? Noch weniger.

Und doch überwiegt die Zahl derer, welche Antigone eine „Schuld" irgend eines Grades beilegen. Sehen wir von der Auffassung Hegels, Boeckhs und ihrer Anhänger ab, so sagt selbst ein so klarer und besonnener Beurteiler wie F. Kern: „So besteht die Schuld der Sophokleischen Antigone, die voll hochherzigen Sinnes für den toten Bruder handelt, nur in der Art, wie sie nach der Tat mit ganz unnötigem Trotz und schneidendem Hohn dem Könige entgegentritt und jeden versöhnenden Ausgang unmöglich macht. Dagegen wiegt das Unrecht Kreons sehr viel schwerer usw." Diese letzten Worte lassen wenigstens zweifelhaft, ob Kern auch Antigone ein Unrecht, d. h. eine sittliche Schuld imputiert, oder ob er nur sagen will: sie ist schuld an ihrem Tode.

Damit sind wir auf den letzten Punkt gekommen. Was bewirkt den Tod der Heldin? Darauf kann die Antwort nur lauten: ihr leidenschaftlicher Trotz, ihr Hohn gegen Kreon. Hätte sie sich vor dem Könige gedemütigt, hätte sie auch nur mit der Rechtfertigung ihres Tuns eine Bitte verbunden, die aus einem Frauenherzen, aus einem solchen Munde kommend doppelte Kraft hat, so hätte Kreon seinen Schein retten können und sie mit erleichtertem Herzen begnadigt. Aber dies macht ihr Charakter unmöglich, sie wäre dann nicht Antigone, sondern eine Iphigenie. So also veranlaßt ihr Charakter den tragischen Ausgang des Stückes, der mit ihrem Tode einsetzt und mit dessen Folgen, dem Untergang von Kreons Hause, schließt. Die sittliche Schuld an Antigones, Haimons und Eurydikes Selbstvernichtung trägt Kreon, nicht die Heldin. Sie ist wohl schuld an ihrem Tode, aber sie begeht keine Schuld, weder eine sittliche, noch eine tragische.

## Jokaste.

Aus anderem Stoff geformt als die Tochter ist Jokaste, die Gemahlin des Ödipus. Allerdings trägt auch sie Züge, welche sie einer Königin nicht unwert machen. Sie ist, wie früher bereits nachgewiesen, Ödipus teuer, sie auch die einzige, welche ihn zu besänftigen vermag, wenn die überkochende Leidenschaft ihm die Besinnung raubt. Ihre hoheitvolle Erscheinung trennt die streitenden Männer, zwischen die sie mit dem herben Worte tritt:

„Welch tör'ger Hader ist es doch, Unselige,
Den ihr erhoben? Schämt ihr euch nicht, da das Land
In schwerer Not, noch zu erregen eignes Leid?"
(V. 634 ff.)

Diesen Erfolg erringt sie, weil Ödipus sie liebt. Wie aber soll Liebe ohne Achtung bestehen, wenn Mann und Weib in dauernder Gemeinschaft leben? Kann ein großer, guter Mann, der Ödipus ist, beide Gefühle hegen, wenn „ein Pesthauch" von ihr ausgeht, wie H. F. Müller in seiner sonst so geistvollen Untersuchung[1] mit krasser Übertreibung behauptet? Sie vergilt seine Liebe und sein Vertrauen mit Gegenliebe, sie sorgt für ihn und um ihn als rechte Lebensgefährtin.

„Nimmer würd' ich etwas tun, das dir nicht lieb"

sagt sie V. 863. Sie sieht ihren Gemahl von geheimer Angst gefoltert. Da hebt sie ihr Recht hervor, als sein Weib zu erfahren, was ihn bedrückt:

„Hab' doch wohl auch ich ein Recht
Zu hören, was in deinem Herzen schwer du trägst."
(V. 769 f.)

Sie weiß auch, daß sie sich auf dieses Recht nicht vergeblich berufen wird, denn sie hat sich sein Vertrauen erworben.

„Könnt ich's erzählen einem bessern Freund
Als dir, der ich muß wandern solche Schicksalsbahn?"

so sagt der gebeugte Mann V. 772 f. und schüttet ihr darauf sein Herz aus, mit den Worten beginnend:

„Und dir, mein Weib, will ich die Wahrheit sagen."
(V. 800.)

---

[1] Progr. von Blankenburg a/H. 1887.

Mit allen Mitteln bemüht sie sich, den Gequälten zu beruhigen, auf der Bühne und im Palast; nur die Sorge um ihn, nichts anderes treibt sie zum Gebet an den Altar. Und die Liebe zu ihrem Gemahl preßt ihr auch, als sie zuerst den grausigen Zusammenhang erkannt hat, die bei Seite gesprochenen Worte aus: — „genug, daß ich im Unglück bin“ (V. 1060).

Freilich, die Liebe zu ihrem Gatten ist das einzige, was diese Frau adelt, denn sonst steht sie in scharfem Gegensatz zu ihm. Für Mutterliebe scheint in ihrem Herzen kein Raum zu sein. Wenn auch ein Schimmer von Mitleid mit dem ausgesetzten Säugling durchblickt in den Worten:

> Denn wahrlich nicht hat jener Unglücksel'ge ihn
> Getötet (V. 855),

so schaudert man doch zurück vor der Eiseskälte ihres gefühllosen Berichts (V. 717 ff.):

> Doch die Geburt des Knaben trennten nicht drei Tag'
> Vom Tod, denn jener schnürt' die Fußgelenk' ihm ein,
> Ein andrer warf ihn in ein unwegsam Gebirg.

An dieser Stelle berichtet sie sogar noch unwahr. Denn aus ihren Worten muß man schließen, daß Laios dem Diener das Kind übergeben hat, während dieser V. 1173 aussagt, sie selber habe es getan. Welcher Mutter würde man ein Kind, das sie mit tausend Schmerzen geboren, nicht von der Brust reißen müssen! Doch was ist ihr Mutterliebe, wenn dadurch die Behaglichkeit des ferneren Lebens untergraben wird! Und die Wolke, welche durch die Geburt jenes Knaben über Laios' Haupte hängt — nicht über ihrem, denn sie glaubt nicht an Orakel! — würde auch den Sonnenschein *ihres* Lebens verdunkeln.

Den innersten Kern ihres Wesens enthüllt sie in den drei Versen 977—79:

> Wozu noch Furcht dem Menschen, wenn der Zufall blind
> Regiert und der Voraussicht Klarheit nicht vergönnt?
> In den Tag zu leben ist das beste — wie man kann.

Namentlich der letzte Vers charakterisiert sie, und nach dieser Maxime handelt sie. Nur sich die süße Gewohnheit des Daseins nicht stören lassen, nur allem Unangenehmen sorgfältig aus dem Wege

gehen, das Auge schließen vor jeder Gefahr! Sie läßt sich vom Strome treiben, laviert bei widrigem Wind, so gut es geht, und läßt im übrigen den Dingen ihren Lauf. Ihr seichtes, flaches Naturell kontrastiert auf das eindruckvollste mit Ödipus, der den Dingen stierköpfig auf den Grund geht und nicht ruht, als bis er zum bittern Ende durchgedrungen ist.

Nicht als ob man ihrer Oberflächlichkeit einen besonderen Vorwurf zu machen hätte, wenn sie sich bei der falschen Schlußfolgerung beruhigt: der entronnene Diener hat damals ausgesagt, Räuber hätten Laios erschlagen; er kann jetzt vor der Stadt nicht zum Lügner werden: du bist also nicht der Mörder. Dies ist Frauenlogik. Das scharfe, folgerichtige Denken ist Sache des Mannes; das Weib erfaßt, was unter der Oberfläche der Dinge liegt, durch die Feinheit seines instinktiven Gefühls. Daß sie aber nach allem, was vorgegangen ist, nichts ahnt; daß sie nicht fühlt, wie hier etwas Furchtbares heranzieht, das ist unbegreiflich, und die ganze Art, wie sie den Fall beiseite schiebt als unbequem für ihre und ihres Gatten Ruhe, kennzeichnet ihre Leichtfertigkeit. Diese erscheint um so verwerflicher, weil in der Not des Landes der allsehende Gott angerufen ist und der Mund des Sehers keinen andern denn ihren Gemahl als die Quelle des Unheils nennt.

Und hier öffnet sich die ganze Kluft des Gegensatzes zwischen ihr und Ödipus. Was sind Götter! Der blinde Zufall beherrscht die Welt. Warum sollen wir uns durch Orakel das Herz beschweren lassen? Als Frucht ernsten philosophischen Denkens muß man solche Lebensanschauung respektieren, bei Jokaste entspringt sie der Bequemlichkeit und Gedankenlosigkeit. So steht sie in einer Zeit, wo die Skepsis den frommen Sinn des Menschen noch nicht angefressen hat, da, von dem törichten Ballast eines lästigen Orakelglaubens glücklich befreit. Daher möchte sie auch Ödipus seinen Glauben an die Wahrheit der Orakel ausreden (V. 709 ff.):

„Kein Sterblicher, des Seherkunst untrüglich ist.
Dafür soll dir in Kürze werden ein Beweis.
Denn ein Orakel kam dem Laios einst — nicht von
Apollon selber mein' ich, von den Dienern nur."

Noch nimmt sie hier vorsichtig den Gott aus und bezichtigt nur

seine Diener der Unglaubhaftigkeit. Doch bald (V. 720 und später V. 852) wird sie kühner und greift Apollon selbst an:

„So hat Apollon hier denn nicht erfüllt sein Wort;“ und
„Niemals wird er [der Diener] erweisen doch des Loxias
Orakel als erfüllet.“

Also der Gott prophezeit falsch! Deshalb schließt sie hier vermessen:

„Drum werd' ich, was die Seherkunst angeht, um sie
Auch nicht im mind'sten kümmern für die Zukunft mich.“
(V. 857 f.)

Nur um die Seherkunst nicht? Im Grunde auch nicht um die Götter. Allerdings tritt sie nachher mit einer Opferspende aus dem Palast, um von Apollon eine erwünschte Lösung zu erbitten, doch bei Leibe nicht aus eignem Antrieb! Sie hat keine Angst! Und das ganze Gebet ist, wie v. Wilamowitz gesehen hat, eigentlich gar keines. Es besteht aus ganzen drei Versen (919—21), und alle ihre Worte vorher und nachher sind für ihre religiöse Anschauung charakteristisch. „Der Gedanke, zu den Göttern zu gehen, ist ‚an sie herangetreten‘.“ Zu welchem Gott sie betet, ist ihr gleichgültig, daher „zu gehen zu der Götter Tempeln“. Vor dem Palaste steht, ein erwünschter Zufall, ein Altar des Schirmherrn der Straßen und Plätze, Apollon,[1] darum tritt sie an diesen: „du bist der nächste ja“ (919). Man kann sich kaum des Verdachts erwehren, daß sie „der nächste“ ebensosehr in lokalem als in kausalem Sinne meint.

Und wie triumphiert sie, als der Gott ihr „Gebet“ unmittelbar darauf erhört zu haben scheint!

Orakel ihr der Götter — ach
Wohin seid ihr! (V. 946.)

Mit der frevelhaften Mahnung an Ödipus (V. 952 f.):

„Vernimm den Mann hier, und wenn du gehört, dann sieh,
Wo blieb des Gotts Orakel, das hochheilige“

ist die nackte Hybris da, welcher nun auf den Fersen die rächende Nemesis folgt. Und doch würde sie vielleicht fähig gewesen sein, den Greuel zu ertragen und weiter zu leben, wenn sie nur allein die Wissende bliebe. Alles versucht sie, ihrem Gemahl und der

[1] Ἀπόλλων Ἀγυιεύς, vgl. Eurip. Phoin. 631.

Umgebung das schauerliche Geheimnis zu verbergen, bittet und fleht, von weiterer Nachforschung abzustehen. Erst als sie sieht, daß Ödipus nicht abläßt und daß alles ans Licht kommen wird, stürzt sie hinweg, von Furien gepeitscht, und endet in Verzweiflung.



## Ismene und Chrysothemis.

Ismene und Chrysothemis sind Nebenfiguren, welche den Zweck haben, Antigone und Elektra als Folie zu dienen. Sie sind durchaus als Gegensätze zu ihren älteren Schwestern gedacht, um die Größe und Energie der Heldinnen desto wirkungsvoller hervortreten zu lassen. Wie Antigone und Elektra in ihrem Charakter innere Verwandtschaft zeigen, und wie die Idee beider Tragödien einander ähnlich ist, so tragen auch Ismenens und Chrysothemis' Züge das gleiche Grundgepräge.

Beide sind jüngere Schwestern und genießen als solche den Vorzug geringerer Verantwortlichkeit, denn wir verlangen von der Jugend überhaupt nicht den Ernst angesichts der schweren Fragen und unerbittlichen Forderungen, welche das Leben stellt. Beide sind weiche Naturen voll zärtlichen Gefühls und inniger Hingabe an ihre Lieben, beide zarte Blumen, welche das Auge erfreuen und den Garten zieren, in dem sie aufgeblüht sind, die aber vor den rauhen Stürmen sich beugen und schmiegen, unfähig, sich ihnen entgegenzurecken wie der kernige Stamm und die knorrigen Äste der Eiche. Beide stehen in dem Kampfe, den Antigone und Elektra ausfechten mit der vollen Energie ihres heroischen Willens, innerlich auf der Seite der Schwestern. Ismene will sogar, als es zum Äußersten kommt, mit Antigone sterben (V. 544 f.):

„O liebste Schwester, weis mich nicht zurück, mit dir
Zu sterben."

Chrysothemis erklärt:

„Bei den Göttern, nicht geringer ist mein Schmerz
Ob unsrer Lage, denn der deine: hätt' ich Kraft,
Ich würde ihnen offenbaren, wie ich denk'." (V. 322 ff.)

Sie ist dann auch bereit, die Spende der Mutter wegzugießen und im Sinne Elektras zu opfern und zu beten (V. 466). Sie weint

Freudentränen, als sie die Zeichen des Bruders auf dem Grabe des Vaters erblickt; außer sich vor Jubel und Entzücken vergißt sie die korrekte Haltung, die sich für eine Prinzessin schickt, und läuft zur Schwester zurück, da sie ihr die holde Botschaft nicht schnell genug bringen kann. Die Glut der Freude und des eiligen Laufes zugleich röten ihre lieblichen Wangen (V. 888). Der Schmerz um den vermeintlich toten Bruder faßt dann auch ihr Herz an, wenngleich nicht in der Stärke wie ihre Schwester.

An Ismene und Chrysothemis tritt die Aufforderung, teilzunehmen dort an der Bestattung des Bruders, hier an der Sühnung des Vatermordes. Beide versagen sich den Schwestern, müssen es, da sie ihre Natur dazu zwingt. Beide verteidigen ihre Position auch mit denselben Gründen, ja Worten: sie seien schwache Frauen, die dem herrischen Willen und der überlegenen Kraft der Männer weichen müßten (Ant. 61 f., El. 340, 977 f. 1014); wenn man dem Stärkeren sich nicht beugte, so mache man das Übel nur schlimmer (Ant. 64, El. 1003). Sie zittern für die Schwestern, sie mahnen ab von ihrem Entschluß; sie raten wenigstens zur Vorsicht; sie geloben, ohne daß man dies verlangt oder es ihnen auch nur dankt, Stillschweigen über das Ungeheure, das ihnen anvertraut ist und das alle verderben wird (Ant. 85, El. 1011). Beide erhoffen für ihren Mangel an Mut und Tatkraft die Verzeihung der Toten (Ant. 65 f., El. 400). Beide erfahren die schroffste Abweisung und sind dann für die Schwestern nicht mehr vorhanden. Beide, um auch eine äußerliche Gleichheit zu erwähnen, welche natürlich der gleichen Absicht des Dichters entspringt, treten in zwei Szenen und zwar in der ersten Hälfte des Stückes auf und verschwinden, nachdem ihr Zweck, den Charakter der Heldinnen in die schärfste Beleuchtung zu rücken, erfüllt ist.

Der Dichter aber hat sich nicht mit der leichten Arbeit begnügt, den Charakter der Chrysothemis von dem der früher gedichteten Ismene einfach abzuschreiben. Bei aller Identität jener Grundlinien tragen sie wieder eigenartige Züge jede für sich. Die Natur wiederholt sich nicht, ebensowenig ein echter und wahrer Dichter: Chrysothemis ist nicht die Kopie Ismenens.

Chrysothemis ist putz- und also gefallsüchtig. Wie alle normalen Mädchen weiß sie, ohne daß es ihr jemand zu sagen braucht,

daß Eleganz und Grazie der Erscheinung die Blicke der Männer auf sich zieht, denn „die langhaarige Nation" (G. Keller) versteht ihren Vorteil wahrzunehmen, weiß auch — und dies entschuldigt sie — daß ihre Blüte nur kurze Zeit dauert und sie die Gelegenheit beim Schopfe fassen müssen. „Auf ein Warten sind sie schlecht zu sprechen, denn sie wollen ihre Kinder als junge Weiber und nicht als halbe Matronen haben und erziehen. Gerade die schönsten und gesundesten eilen ihrem Berufe energisch entgegen" (Grüner Heinrich IV 371).[1] Genau so realistisch wie die modernen denken die antiken Mädchen. Wer wollte es also Chrysothemis verargen, wenn sie mit beiden Händen nach der Seide und den Perlen greift, welche ihr die Mutter als Lohn für ihre Fügsamkeit spendet, und ihren jungen Leib damit schmückt und putzt? Dieser Zug der Putzsucht ist vom Dichter natürlich beabsichtigt, um die entwürdigende Tracht der Heldin, ihr Leben voll Not und Entbehrung desto augenfälliger zu markieren. Für Antigone braucht es solcher Mittel nicht. Weil aber Elektra weiß, worauf der Sinn der Schwester gerichtet ist, lockt sie sie zur Teilnahme an ihrem Vorhaben durch die Aussicht auf eine standesgemäße Heirat (V. 971), die sich ihr eröffnet, wenn Aigisthos tot ist.

Aber auch geistig steht Ismene über Chrysothemis. Chrysothemis ist oberflächlicher, selbstsüchtiger, schwächer, Ismene gehaltvoller, ernster, hingebender und willensstärker, letzteres freilich mit der selbstverständlichen Einschränkung, daß hinsichtlich der Willenskraft sie eine weite Kluft von Antigone trennt. Man kann bei der wundervollen Szene im zweiten Epeisodion der Antigone an Shakespeares Zähmung der Widerspenstigen denken. Denn mit ihrer plötzlich, dem Hörer gänzlich unerwartet erwachenden Willenskraft gleicht Ismene völlig der sanften Bianka: freilich darf man die Parallele nicht auf Antigone — Katharine ausdehnen. Kreon beweist bei dieser Szene seinen Mangel an Befähigung zum Herrschen auch darin, daß er ein schlechter Seelenkenner ist. Die wahnsinnige Angst um das drohende Schicksal der Schwester, welche Ismene im Palast umherjagt, deutet er als Zeichen des bösen Gewissens und der Mitschuld (V. 489). Doch in Ismene ist nur

[1] Berlin, W. Hertz 1884.

der Mut der Verzweiflung erwacht. Jetzt will sie mit Antigone sterben, sie bekennt sich mit zur Tat. In dieser Szene ist sie es, die uns zur Bewunderung hinreißt. Furchtlos gegen den Despoten wirbt und fleht sie um die Liebe der Schwester. Sie soll sie nur nicht von sich stoßen, sie will so gern mitsterben (s. S. 293 f.). Rührend, wie sie bettelt, wie alle verletzende Schroffheit Antigones sie nicht abzuschütteln vermag, rührend, wie sie das verhärtete Herz des Despoten zu erweichen sucht mit dem Hinweis auf das Band, das Antigone mit Kreon durch seinen Sohn verknüpft. Aus ihrem, nicht aus Antigones Munde muß, wie schon früher nachgewiesen wurde, der Vers kommen:

O liebster Haimon, wie entehrt dein Vater dich![1]

Chrysothemis liebt ihre Schwester zwar auch und wünscht ihr alles Gute, aber sie versetzt ihr doch, gereizt, ohne jede Äußerung des Mitgefühls, die Nachricht, daß Elektra, um sie ganz unschädlich zu machen, in ein unterirdisches Verließ geworfen werden soll. Sie würde auch, um dies Schicksal von ihr abzuwenden, sich höchstens zu einer Bitte an die Mutter verstehen, aber sich gewiß nicht dazu entschließen können, mit Elektra vereint in den Tod zu gehen. Dieser Schmetterling gaukelt durch das Leben, fröhlich, wenn er die Augen auf sich zieht durch die schillernde Pracht seiner Flügel, aber unfühlend und unfähig, sich selbst einzusetzen, wenn es gilt, seinem Nächsten in Not und Tod beizustehen. Ein liebenswürdiges, aber flatterhaftes Wesen, das sich hingeben wird, wenn der Ersehnte seiner Träume naht, das aber kein Opfer bringen wird, wenn es selbst dabei zu kurz kommt.

---

[1] Teuffel (Studien und Charakteristiken S. 67) nennt Ismene „die vollendetste, reinste Darstellung edler Weiblichkeit, die wir aus dem Altertum besitzen". Mit Superlativen ist es in den meisten Fällen ein bedenkliches Ding. Setzen wir dann zunächst statt Altertum Sophokles ein; wenn wir uns darauf bei unserm Dichter umschauen, so wird Ismene als Charakterbild edler Weiblichkeit von Tekmessa und namentlich von Deianeira übertroffen. Letztere nennt T. freilich nur „die gutmütige, aber beschränkte Gattin des Herakles" — sehr mit Unrecht, wie sich zeigen wird. — Doch wozu solche Verhimmelungen wie die Ismenens? Um mit Goethe zu sprechen: freuen wir uns doch, daß wir eine solche Fülle edler Frauengestalten des Altertums haben.

# Elektra.

In keiner der erhaltenen Tragödien des Sophokles ist, abgesehen vom König Ödipus, der Held oder die Heldin so sehr Träger des gesamten Stückes wie in der Elektra. Ihren Charakter verstehen heißt das Drama begreifen.

Edle Einfachheit ist eines der wesentlichen Kennzeichen griechischer Kunst, also auch der unseres Dichters, nicht am wenigsten in der Anlage seiner Charaktere. Komplizierte Naturen, grüblerische, nervöse, rätselhafte Menschen, wie die Modernen sie mit Vorliebe behandeln, suchen wir bei Sophokles vergebens. So zeigt auch Elektras Charakter einfache Grundlinien. Sie ergeben sich dem Dichter wie bei Antigone, mit der Elektra starke Verwandtschaft zeigt, aus dem Blute, dem sie entstammt, und aus dem, was sie erlebt hat, ehe sie vor uns tritt in ihrer schlichten und doch so gewaltigen Größe.

Auch sie ist, wie Iphigenie von sich vor Thoas sagt, aus Tantalos' Geschlecht, dem göttergeliebten, göttergeschändeten, von dem das Lied der Parze singt:

„Es wenden die Herrscher
Ihr segnendes Auge
Von ganzen Geschlechtern,
Und meiden, im Enkel
Die ehmals geliebten
Still redenden Züge
Des Ahnherrn zu sehn."

Auch sie ist „nur" Agamemnons Tochter, dessen majestätische Gestalt gleich der erste Vers unseres Dramas in den Vordergrund rückt, — doch auch Klytaimestras, müssen wir sofort hinzufügen. Nicht der Klytaimestra des Sophokles, sondern des Äschylus, dieses

in jedem seiner Worte und Taten, auch in seinen Untaten großartigen Weibes. Ein Löwenpaar aber erzeugt keine Lämmer.

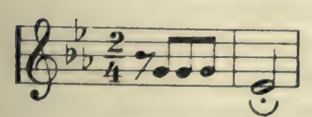
Und was hat dieses Fürstenkind erleben müssen! Nach dem Auszug des Vaters in den großen Krieg schon entwickelt genug, um mit eigenen Augen sehen und beobachten zu können, was um sie vorgeht, muß sie mit Scham und Entsetzen das buhlerische Treiben der eigenen Mutter mit einem faden Gesellen ansehen, die Entehrung eines ruhmvollen Fürstenhauses erleben und dann jenen grausigen Mordtag, an dem die Mutter ihren über alles geliebten Vater mit jenem unheimlichen Beil des Atreus erschlägt. Dann weitere lange Jahre, in denen das Mörderpaar straflos im Palast und im Lande schaltet, sie selbst knechtet und mißhandelt. So ist sie geworden, wie sie ist, als sie vor uns tritt: ein alterndes Mädchen, aber ungebrochen an Leib und Seele, verbittert bis in die Tiefe ihres Herzens, leidenschaftlich in Haß und Liebe bis zu den letzten Konsequenzen, willensstark, stolz und edel, ein heroischer Charakter. Der Pesthauch einer unreinen Atmosphäre, in der sie jahrelang hat leben müssen, hat den innersten Adel ihres Wesens nicht vergiften können. Hart ist sie geworden, hart bis zur Erbarmungslosigkeit gegen ihre Feinde, aber das schönste Wort, welches über Schiller gesprochen ist:

„Hinter ihm im wesenlosen Scheine
Lag, was uns alle bändigt, das Gemeine,"

das können wir auch auf sie anwenden, namentlich wenn wir sie mit des Euripides Elektra vergleichen. So aber, wie sie der Genius unseres Dichters geschaffen hat, lebt diese herrliche Gestalt noch jetzt, wohl jedem Gebildeten vertraut, während die Elektra des Euripides glücklicherweise nur jenen bekannt ist, welche sich aus Beruf oder Neigung mit diesem Dichter beschäftigen.

Mit welcher Liebe, mit welcher Meisterschaft entwickelt Sophokles diesen Charakter!

Wie in Beethovens Cmoll-Symphonie das schicksalvolle Motiv zum Eingang die Seele des Hörers ergreift und stimmt, so bildet im Prolog unserer Tragödie der Schmerzensruf Elektras, der aus dem Palaste dringt, noch ehe wir die Heldin leibhaftig vor uns sehen, den leitenden



Grundakkord, der dann in den 164 Versen des folgenden Kommos ausgeführt und variiert wird.

Mit größerem Rechte als Kassandra kann sie sagen, daß auch ihre Jugend nur Weinen war, auch sie hat bis jetzt nur den Schmerz gekannt. So ist sie verblüht in einem trostlosen Dasein. Wenn ein Königskind ein Leben voller Not und Entbehrung führen muß in seinem Vaterhause, wo die letzte Dienerin gesättigt vom Tisch aufsteht, so ist das namenlos bitter. Diese Qual steigert sich, wenn sie sieht, daß eine fügsame Schwester in Sammet und Seide geht. Aber mit Elektras leiblicher Not und Entbehrung verbinden sich seelische Martern der schlimmsten Art, und erst wenn wir uns klar machen, wie beides zusammen ein schwaches, hilfloses Weib treffen muß, und gerade in den Jahren, welche ihm die Wonnen des Lebens bescheren sollen, erst dann haben wir die richtige Vorstellung von Elektras Lage gewonnen. Wie rührend steht sie da, diese vergrämte Mädchengestalt im zerschlissenen, dürftigen Gewande, ohne den ärmlichsten Schmuck, vor ihren glücklicheren Jugendgespielinnen, jetzt vermählten Frauen, die gekommen sind, sie zu trösten! Es sind nicht leere Worte, die ihr trauriges Los im Hause schildern; ihr Äußeres ist der redende Beweis:

„Meines Lebens größre Hälfte ist dahingeschwunden schon
In Enttäuschung. Nicht mehr trag' ich's!
Denn ohne Kinder verblühe ich,
Liebend Gemahl nicht umschirmet mich,
Einer verachteten Sklavin gleich
Wohn' ich, die Tochter, im Vaterhaus;
Also im här'nen Kleide
Muß ich darbend stehn am Tische."

(V. 257 ff., s. auch Orestes' Ausruf V. 1181.)

Lange Jahre schon dauern ihre Leiden, Tag und Nacht ununterbrochen, die Macht der Zeit lindert sie nicht, nein, ihre Peiniger verschärfen sie nur. Die Mutter, die sie geboren, ist ihre grimmigste Feindin, sie und ihr Buhle erniedrigen und beschimpfen sie im Hause ihrer Ahnen, die Hände, an welchen das Blut ihres Vaters klebt, werfen ihr verächtlich die Brocken hin, von denen sie ihr elendes Leben fristen muß, um nicht Hungers zu sterben. Sie, Agamemnons Tochter, muß mit ansehen, wie Aigisthos auf dem

Thron ihres Heldenvaters sich spreizt, in seinen Gewändern prunkt und an dem Herde spendet und opfert, an dem er den rechtmäßigen Herrn erschlug. Sie muß des Frevels Schluß schauen, den Bösewicht im buhlerischen Umgang mit der verworfenen Mutter. Ja, diese ist die schlechtere, denn wenn ein Weib fällt, so sinkt es tiefer als der Mann. Den Mordtag hat sie zu einem allmonatlich wiederkehrenden Festtag erhoben. Da wird „den rettenden Göttern" geopfert, da werden Reigentänze aufgeführt, es wird geschmaust und gezecht, es herrscht eitel Freude und Jubel im Hause.

Die Tochter allein weint und schluchzt, aber ihre Tränen dürfen nur im verborgenen fließen:

„Denn selbst nicht satt zu weinen mich
Nach Herzenslust, vergönnen meine Quäler mir."
(V. 285 f.)

Denn der entmenschten Mutter sind Elektras Tränen verhaßt und stacheln sie zu wüsten Worten und gräßlichen Wünschen:

„Du gottverfluchtes Scheusal (!), dir allein ist hin
Der Vater; niemand trauert sonst der Sterblichen!
Verdirb im Elend, und von deiner ew'gen Pein
Befreien mögen nie die styg'schen Götter dich." (V. 289 ff.)

Erwacht aber das böse Gewissen und die Angst vor der Rache Orests, dann verfällt sie vollends in Raserei (V. 294). Aigisthos sorgt dann, das Feuer noch stärker anzublasen:

Und neben ihr der würd'ge Buhl'
Hetzt sie noch weiter, schürend ihren wilden Haß,
Der Schadenstifter, aller Feigheit Ausgeburt,
Der nur im Bund mit Weibern seine Schlachten schlägt.
(V. 299 ff.)

Der Dichter sorgt auch dafür, daß wir diese Schilderungen nicht etwa für übertrieben halten dürfen. Wir sehen und hören später selbst, welche Behandlung sie von Klytaimestra wie von Aigisthos erfährt. Sogleich die ersten Worte der auftretenden Mutter sind eine Beleidigung für die Tochter, und empören muß uns der hämische Hinweis darauf, daß der Peiniger Aigisthos fehlt und Elektra dies sofort benutzt, um „sich draußen herumzutreiben und ihre Freunde zu beschimpfen". Unwidersprochen bleibt auch die bittre Anklage, die sie der Mutter entgegenschleudert V. 598 ff.:

„Als Tyrannin handelst du an mir,
An mir, die ein leidvolles Leben trägt, von dir
Und deinem Buhlen überhäuft mit Schmach und Qual.“

Als Aigisthos gegen das Ende des Stückes auftritt, fährt er sie mit verächtlicher und verletzender Auslassung ihres Namens an und verhöhnt die Liebe der Schwester zu dem vermeintlich toten Bruder.

Wirkungsvoll hebt sich von der im Überfluß lebenden Chrysothemis, die in kostbaren Gewändern prangt und mit edlem Geschmeide behangen ist (V. 360 ff.), die mißhandelte, wie eine Bettlerin gekleidete Schwester ab. Doch um so mehr rührt sie unser Herz, wenn sie in dem Gebet an Apollon V. 1377 ff. dem Gotte sagt, daß sie von ihrer Armut ihm immer reichlich gespendet habe, und wenn sie der Schwester als Opfergabe auf des Vaters Grab eine schlichte Strähne ihres Haars und ihren ärmlichen Gürtel mitgibt.

Dieser Elektra glauben wir ihre Not und ihr Elend, — nicht der Euripideischen. Dieses in eine kleinbürgerliche Sphäre herabgezogene Geschöpf ist durch und durch unwahr und frivol. An sich geht es ihr gar nicht so schlecht. Allerdings haben Klytaimestra und Aigisthos sie an einen verarmten Edlen verheiratet, um sie aus dem Hause loszuwerden und unschädlich zu machen. Aber sie ist doch wenigstens der Schmach einer unwürdigen Behandlung im Vaterhaus entrückt und bekennt anderseits wiederholt aus freiem Antrieb, wie edel und hochherzig sich ihr Gatte gegen sie benimmt (V. 67 f. 253 ff.). Er schont zartsinnig ihre Jungfräulichkeit, er will nicht, daß sie sich mit niedrigen Arbeiten abplagt (V. 64 ff.). Sie hat es gar nicht nötig, selbst Wasser zu tragen, wie sie selber erklärt (V. 57). Aber immerfort posiert und kokettiert sie mit ihrer Armut. Ihr erster Auftrag an den vermeintlichen Boten ist, dem Bruder von ihren schlechten Kleidern zu melden und von dem Schmutz, von dem sie zu starren vorgibt (V. 304 f.). Ihre Klagen (V. 59 f. 120 f.) lassen uns völlig kalt, denn wir glauben sie nicht. Und wie nichtswürdig behandelt sie ihren braven Strohehemann (V. 404 ff.), weil er gewagt hat, die vornehmen Fremden zur Bewirtung in sein Haus zu laden! Wie muß er springen, um für ein standesgemäßes Dejeuner dinatoire, bestehend aus Braten

von jungen Herdentieren, Käse und süßem, starkem Wein, zu sorgen! Selbst Kränze fehlen nicht (V. 494 ff.). Am Ende wird es gar nicht berührt. — Ein solches Wesen erweckt kein Mitleid, weil seine Not eitel Heuchelei ist.

Wie wahr und tief hat dagegen Sophokles das Elend seiner Heldin dargestellt! Wie weiß er den Zuschauer mit Rührung und Mitleid zu erfüllen!

Ein schwacher und haltloser Charakter nun wäre durch ein so jammervolles, lange Jahre hindurch getragenes Los entweder gebrochen oder schlecht geworden. Nicht so Elektra. Sie läßt sich nicht mit Zuckerbrot ködern wie die schwache Chrysothemis, aber ebensowenig knicken und in den Staub treten. Agamemnons stolze Tochter kann man wohl töten — und man geht damit um (V. 380 f.) — aber nimmermehr beugen. Mit heroischer Willenskraft, mit der ganzen Leidenschaft einer starken, großen Natur bäumt sie sich auf wider ihre Peiniger. Es kann ihr eine Genugtuung sein, daß ihre ärmliche Gestalt, die im Hause herumgestoßen wird, den Frevlern eine ständige stumme Anklage und ein Gegenstand geheimen Grauens ist. Eines freilich haben sie erreicht: Elektra ist aufs tiefste verbittert. Diese Verbitterung macht sie gelegentlich hart und ungerecht selbst gegen die, welche sie in ihrer Weise lieb haben, wie die gutmütige Schwester. Das weiche, zärtliche Gefühl, alle die Keime und Triebe, welche der weiblichen Natur, wenn sie sich unter liebevoller Pflege und Obhut entwickelt, Liebreiz und Anmut verleihen, — sie sind zwar nicht getötet, aber doch in ihrer Entfaltung aufgehalten und verkümmert. Doch wir werden sehen, wie diese halbzerstörte Blume plötzlich aufblüht, wenn ein voller Sonnenstrahl des Glücks sie trifft.

Zunächst freilich beherrschen sie durchaus wilder Schmerz über den Tod des tückisch hingemordeten Vaters, den sie Tag und Nacht beweint, leidenschaftlicher Haß gegen Klytaimestra und Aigisthos und der heiße, verzehrende Wunsch nach Rache für das vergossene Blut, welche niemand anders vollstrecken kann als der sehnsüchtig erwartete Orestes. Dies ist denn auch das Thema des großen Kommos (V. 86—250), welcher das Einzugslied des Chors vertritt.

Die Flammenglut aber, welche in dem Ausbruch dieser Affekte

lodert, erklärt sich aus der Leidenschaftlichkeit der Heldin. Leidenschaft atmen die Klagen um den Vater (V. 86 ff.), leidenschaftlich tönt der Ruf um Rache an die Götter und die finstern, furchtbaren Gewalten der Tiefe (V. 110 ff.): „Kommt, helft, rächt meines Vaters Mord!" Obgleich der Chor innerlich ganz auf ihrer Seite steht, weil er ihr in Liebe und Freundschaft herzlich zugetan ist, bittet er sie wiederholt, sich zu mäßigen (V. 140 f., 155, 213 ff.) und durch das Übermaß nicht noch neues Unheil zum alten zu fügen (V. 235). Elektra weiß selbst, wie heftig, wie leidenschaftlich sie ist (V. 222). Aber schon die angeratene Mäßigung im Klagen ist ihr ein Vergessen des Geschehenen (V. 145), sie will weiterklagen, solange sie lebt (V. 224 ff.). Auch die aufgeregten Rhythmen mit den zahlreichen Auflösungen der Längen verraten ihre Leidenschaftlichkeit. Ferner tritt sie im Gespräch mit Chrysothemis hervor und reißt sie, wie Antigone, zu Übertreibungen und Ungerechtigkeiten gegen die Schwester hin. Denn es ist nicht anzunehmen, daß Chrysothemis' Mahnungen von Klytaimestra stammen sollen (V. 343), und ungerecht und beleidigend ist der Vorwurf der Feigheit und Schlechtigkeit zugleich (V. 351), sind die Schlußworte (V. 365 ff.):

„Aber jetzt,
Wo du des besten Vaters Tochter heißen kannst,
Sei's denn der Mutter! Doch der Welt erscheinst du schlecht,
Am toten Vater und an uns Verräterin."

Man wird zwar nicht mit Kaibel[1] annehmen können, Elektra wolle mit den Worten „heiße denn der Mutter Kind" ihrer Schwester den Schimpf antun, sie ein Hetärenkind zu nennen. Das wäre eine Gemeinheit, die man wohl der Euripideischen Elektra (s. V. 932 ff.), aber nimmermehr der Sophokleischen zutrauen kann. Aber eine Verräterin, wie sie sie wirklich nennt, ist Chrysothemis jedenfalls auch nicht. Das beweist ihr Charakterbild. Der Chor hat daher ein Recht zu der flehentlichen Bitte: „Kein Wort zum Zorn mehr, bei den Göttern!" Als sie dann erfährt, Chrysothemis soll wegen des bösen Traumes im Auftrage der Mutter ein Sühnopfer darbringen, erfolgt — wieder ein Beweis ihres leidenschaftlichen

[1] Kommentar zu Sophokles' Elektra S. 62 und 128.

Temperaments — ein jäher Umschlag: die noch eben zur Verräterin Gestempelte nennt sie plötzlich „du Liebe" (V. 431), atemlos vor Aufregung, da aus dem Traume ein Hoffnungsschimmer leuchtet. Leidenschaft durchglüht ferner die Auseinandersetzung mit Klytaimestra — V. 610 der Chor: „Ich sehe sie zornbebend" — und vor allem die Erkennungsszene nebst den anschließenden Partien. Doch aber besitzt sie vermöge ihrer Willenskraft Selbstbeherrschung genug, um ihr Temperament in gefährlicher Lage zu zügeln. Als sich der Ausgangstür Schritte nähern, faßt sie sich augenblicklich und setzt ihre Worte in klugem Doppelsinn so, daß selbst Klytaimestra sie hören könnte, ohne Verdacht zu schöpfen. Sie beruhigt den Bruder, der fürchtet, ihr strahlendes Antlitz möchte sie verraten: sie wird sich zu beherrschen, zu verstellen wissen! Ihre Tränen um Orest werden vor Klytaimestra weiter fließen; daß es Freudentränen sind, kann diese nicht ahnen (V. 1312 ff.).[1]

Denn mit der Leidenschaft der Heldin part sich heroische Energie. Diese Eigenschaft hebt sie hoch über die Elektra der Choephoren empor. — Als des Äschylus Elektra, zum Opfer an das Grab hinausgeschickt, vor dem Hügel steht, zeigt sie sich durchaus zaghaft und unentschlossen. Sie, des Königs Tochter, bittet die Sklavinnen um Rat, was sie tun, in welchem Sinne sie das ihr anbefohlene Opfer darbringen soll (V. 84 ff.). Auch weiterhin müssen die Dienerinnen ihr alles soufflieren (V. 109 ff.): wen sie als die Getreuen Agamemnons bezeichnen soll, und daß Orestes, obwohl in der Fremde weilend, vor allem dazugehört. Der Chor muß sie an die Rache für den Mord erinnern, und sie bittet um Belehrung (!) darüber (V. 118), wie sie das formulieren soll. Zagend und zweifelnd fragt sie, ob ein Gebet um Rache nicht gottlos ist (V. 122), und erst auf die ermutigende Gegenfrage, ob man nicht Böses mit Bösem vergelten müsse, entschließt sie sich zu dem Gebet in dem angeratenen Sinne. Erst mit der Ankunft und der Erkennung des Bruders wächst ihr der Mut. Doch selbst bei dem großen Wechselgesange zwischen Chor, Orestes und Elektra (V. 306 ff.) können wir v. Wilamowitz nicht zugeben, daß Elektra

[1] Daß dieser feine psychologische Zug dem Zwang der Maske seine Entstehung verdankt, hat O. Hense gezeigt in seiner Schrift: „Die Modifizierung der Maske in der griechischen Tragödie."

„immer die leidenschaftlichere“ ist, wenn man nicht die von ihm vorgenommenen Änderungen billigt. Wie läßt sich aber dann z. B. das Wort: „mein Sinn ist — ein Erbe der Mutter — wie der eines reißenden, grimmigen Wolfes“ (V. 421 f.) Elektra zuweisen, ohne in einen unlöslichen Widerspruch mit ihrer anfänglichen Haltung zu geraten? Die treibende Kraft ist hier der Chor.

Ganz anders unsre Elektra. Die falsche Nachricht von Orests Tode ist gekommen; die sonst so Starke erscheint völlig gebrochen. Dann aber schnellt sie wieder empor. „Nun stehen wir Schwestern ganz auf uns allein, jetzt haben wir die Pflicht, die Rache in unsere Hände zu nehmen.“ Wirklich ist sie, Elektra, entschlossen, zwar nicht die Mutter zu töten — dazu ist sie zu sehr Weib, mehr als die Elektra des Euripides, die mit bluttriefenden Händen am Morde der Mutter hilft (V. 1165 ff.) —, wohl aber Aigisthos. Zu diesem Werke bittet sie die Schwester um ihren Beistand:

„Solange ich den Bruder noch in Lebenskraft
Fröhlich gedeihen wußte, war die Hoffnung wach,
Er werd' erscheinen als des Vaters Rächer einst.
Jetzt aber, da er nicht mehr ist, seh' ich auf dich,
Daß du den Buben, der des Vaters Mord vollbracht,
Im Bunde mit der Schwester tötest ungesäumt.“

Sie fährt fort, mit Menschen- und mit Engelzungen zu reden, und entwirft ein glänzendes Bild der Ehren, die ihrer als Heldinnen und Rächerinnen in Heimat und Fremde warten, ein Gegenstück zu König Ödipus 1486 ff. Freilich ist bei Chrysothemis alles vergeblich, und so bleibt sie allein in ihrer einsamen, furchtbaren Größe:

„So muß ich denn mit eigner Hand, allein vollziehn
Die Tat, nicht bleiben soll sie mir ein leerer Wunsch.“
(V. 1019 f.)

Die Heldin ist in dem Augenblicke, wo sie sich von jeder Menschenhilfe verlassen glaubt und auf sich selbst gestellt sieht, zu einer Tat entschlossen, zu der die Natur den Mann bestimmt, und wir glauben ihr, daß sie die Tat vollbringen oder versuchen wird, wenn die Götter nicht doch noch in der zwölften Stunde einen Rächer senden:

„Mir allein
Wär' eines nur geblieben: siegreich rang ich mich
Empor zum Himmel oder sank ins Grab mit Ruhm."
(V. 1319 ff.)

Aber das Weib ist nicht zum Handeln geschaffen, seine Sphäre ist die Welt der Gefühle. Sie äußern sich freundlich und feindlich, in ihrem intensivsten Ausdruck sind es Liebe und Haß. Elektras Schicksal, das Lebensziel, welches ihr die Götter gestellt, haben beide Affekte zu solcher Stärke in ihrer Seele entwickelt, daß sie den wesentlichsten Charakterzug der Heldin bilden. Doch stellen sie sich gewissermaßen chemisch nicht rein dar, sondern haben sich mit andern Stoffen innig zu einer neuen Verbindung amalgamiert. Der Haß gegen die Mörder ist unlöslich verbunden mit dem Verlangen nach ihrer Vernichtung, die Liebe zum Vater mit dem tiefen Schmerz um seinen Tod, die Liebe zum Bruder mit verzehrender Sehnsucht nach seiner Ankunft. Diesen Vernichtung brütenden Haß aber, diese schmerzerfüllte und in Sehnsucht vergehende Liebe durchtränkt wieder das Verlangen nach Rache und gibt beiden Gefühlen ihre gleichmäßige charakteristische Färbung. Denn Rache ist das Grundmotiv des Dramas und Elektra ihre Trägerin.

Elektra ist der fleischgewordene Alastor; ihr Schrei nach Sühnung des vergossenen Blutes durchhallt das ganze Stück.

Darum richtet sich ihr erstes Gebet an die Götter der Tiefe, welche über den Vollzug der Blutrache wachen (V. 110 ff.):

„O Hades und der Persephone Haus,
Geleitender Hermes, erhabener Fluch,
Erinyen, heil'ge, aus Göttergeschlecht,
Die sehn, was frevelnd gemordet dahin
Und des Lagers mit heimlichem Truge beraubt:
Kommt, helft, ach helft! —"

Ist doch die Rache eine heilige Pflicht der Menschen; denn alle sittliche Scheu, alle Pietät müßte verschwinden in der Welt, wenn der Gemordete läge, „Staub und ein Nichts", und die Mörder nicht gleichwertige Vergeltung träfe (V. 244 ff.). Mit welcher Wonne aber würde gerade sie die Pflicht erfüllen! Sind doch Klytaimestra

und Aigisthos ihr die verhaßtesten der Menschen (V. 815), ist doch die Mutter das frevelhafteste Weib, das jemals geboren ward (V. 449), und beide haben auch ihr das Leben gestohlen tückevoll, beide haben sie zertreten (V. 207 f.). So haßt sie sie denn mit der ganzen Kraft ihrer Leidenschaft, Haß blickt mit funkelnden Augen aus der Schilderung ihrer Leiden und läßt sie den Aigisthos mit den verächtlichsten Ausdrücken überhäufen, Haß ist ihr beredter Anwalt in der Anklage gegen Klytaimestra (V. 558 ff.). Gegen Ende des Stücks, als nach der Erkennung der erste Sturm des Jubels vorüber ist, gesteht sie, sie empfinde größere Freude über die bevorstehende Rache als über die endliche Vereinigung mit dem Bruder (V. 1266 f.). Von jetzt ab sieht man klar, wie die verwandten Charaktere Antigone und Elektra sich dadurch unterscheiden, daß bei Antigone der Hauptaccent auf der Liebe, bei Elektra auf dem Haß liegt. Ja, dieser finstere, erbarmungslose Haß erstickt bei der Mordszene alles menschliche Gefühl in ihr und entlockt ihr ein Wort, das uns schaudern macht.

Orest ist am grausigen Werke, Elektra lauscht in atemloser Spannung. Es ist ein furchtbarer Augenblick, als der erste Schrei Klytaimestras ertönt. *Βοᾷ τις ἔνδον* ruft sie mit stockendem Pulse. „Jemand" schreit da drinnen. Sie wagt nicht zu sagen „Klytaimestra" (den Namen Mutter vermeidet sie im ganzen Stück), obwohl sie weiß, daß sie es ist: eine Regung des Gewissens bei der fürchterlichen Tat. Klytaimestra fleht zu Orestes:

„Mein Kind, mein Kind, erbarm dich deiner Mutter!"

dann schreit sie: „Ich bin getroffen!"[1] Da vermag es Elektra, dem Bruder zuzurufen: „Triff sie doppelt, wenn du kannst" (V. 1415). Hier hören wir die Tochter Klytaimestras, die Tochter des wilden, morderfüllten Pelopidenhauses, deren Herz der grimmige Haß „mit Geierklauen gefaßt" und verhärtet hat. Denn Klytaimestra ist und bleibt ihre Mutter. Hier gähnt eine Kluft zwischen uns und dem Dorertum, die wir nicht überbrücken können. — Verzeihlicher, wenngleich auch nicht weiblich ist es, wenn sie in der Schlußszene dem um sein elendes Leben winselnden Aigisthos das Wort abschneidet und zu Orestes sagt:

[1] Dies ist die Verwendung einer Reminiszenz aus Äsch. Agam. 1343 und 1345.

„Erschlag ihn ohne Säumen und dann wirf ihn vor
Den Totengräbern, die ein solcher Mensch verdient,
Fern unsern Augen.“ (V. 1487 ff.)

Also den Hunden und Geiern soll sein Leichnam zum Fraß hingeworfen werden.

Wenn der Dichter uns hier einen Blick in den dunkelsten Abgrund menschlichen Hasses nicht erspart, so hat er doch wieder dafür gesorgt, daß das düstere Gemälde auch hellere, herzerfreuende Farbentöne erhalte. Denn stark wie in ihrem Haß ist Elektra auch in ihrer Liebe. Nicht in einer Liebe, die das ihre sucht, was sie wiederum mit Antigone gemein hat. Und doch ist jene noch die glücklichere gewesen, da sie die Liebe eines edlen Jünglings erfahren hat. In dieses verdüsterte Herz ist kein Strahl Liebesglück gefallen; sie hat wohl auch niemals darauf gehofft, niemals darauf hoffen können. Kann man sich von dieser Elektra vorstellen, daß sie sich noch Pylades vermählen wird, wie die Sage berichtet, und wie die Dioskuren der Elektra des Euripides anbefehlen? Ebensowenig, wie sie zu so unkeuschen, frivolen Gedanken fähig wäre, wie jene Elektra, die sie freilich verschweigen will, weil es sich für eine Jungfrau nicht schickt, sie auszusprechen. („Man darf das nicht vor keuschen Ohren nennen, was keusche Herzen nicht entbehren können.“ Mephistopheles.)

Aber die Liebe und das Bedürfnis zu lieben ist mitnichten im Herzen der Heldin erstorben. Selbstlos schüttet sie den Schatz ihrer Zärtlichkeit über den toten Vater, über den ersehnten und dann endlich gefundenen Bruder aus — freilich, auch diese leidenschaftliche Liebe steht gleichsam unter dem Zeichen des Hasses: Agamemnon ist der zu Rächende, Orestes der Rächer.

Ach, die Liebe zum Vater, in dem sie „den teuersten der Menschen“ beweint (V. 462 u. ö.), kann sich nur in Trauer und Klagen äußern. Mit ehrfurchtsvoller Scheu mag sie den hohen Mann haben ausziehen sehen, mit pochendem Herzen seine Heimkehr erwartet und mit Jubel den heimkehrenden Helden begrüßt haben. Der Rest war Schrecken und Entsetzen. Nun deckt den Teuren längst das Grab, nur schmerzliche Tränen kann die Verwaiste ihm nachweinen. Der Nachtigall gleich, dem scheuen Vöglein, dem man die Jungen geraubt hat und das ewig den Itys bejammert (V. 148),

schluchzt und klagt sie; ihr erstes Wort, als sie aus dem Palast tritt, sind herzergreifende Wehelaute über den Gemordeten. Sie ruft den Tag und die Nacht an als Zeugen, wie sie „Schläge geführt auf die blutende Brust", wie sie ihr Bett allnächtlich mit bitteren Tränen benetzt,

„Wie heiß ich beweine den ärmsten Mann,
Den Vater, der fern im Barbarenland
Des blutigen Ares Beute nicht ward.
Doch die Mutter mein und ihr Lagergenoß,
Aigisth — sie spalten mit blutiger Axt
Sein Haupt, wie die Fäller den Eichenstamm" —.
(V. 94 ff.)

Darum möge Vergeltung die Mörder treffen.

Den Rächer aber erwartet, erharrt sie in dem Bruder. Er ist der einzige Lebende, den sie mit ganzer Seele liebt, denn Chrysothemis, die abtrünnige, kann ihr nichts mehr sein. Bald nach dem Auszug des Vaters, da Orestes noch ein Säugling war, kamen die dunkeln Tage. In ihrem verbrecherischen Rausch wandte sich die Mutter von ihren Kindern ab und vergaß ihrer nächsten Pflichten. Dies wurde der erste Antrieb der Liebe zum Bruder. Der Kleine wäre verkümmert, hätte sie sich seiner nicht angenommen. Kinder bedürfen zum Gedeihen der Liebe. So ist denn früh in ihr, der selbst die belebende Sonne der Mutterliebe erlosch, beim Anblick des gleichfalls verlassenen Brüderchens Zärtlichkeit erwacht, und sie hat in seiner Pflege ihr kümmerliches Jugendglück gefunden. Man darf an Faustens Margarete denken, wie sie ihr Schwesterchen aufzieht: „So ward's mein.

Auf meinem Arm, in meinem Schoß
War's freundlich, zappelte, ward groß."

So schildert auch Elektra rührend (V. 1143 ff.) die süße Not, welche sie mit Orestes gehabt hat. Er war mehr ihr als der Mutter Kind, sie, nicht die Dienerinnen im Hause, ist seine Wärterin, seine Pflegerin gewesen. Unter ihrer liebevollen Obhut ist er gediehen. Als dann jener Tag des Schreckens kam, hat sie ihn im Verein mit dem alten, treuen Diener mit eigenen Händen vor den Mördern gerettet, die nach der jungen Brut spähten, um sie zu ihrer Sicherheit unschädlich zu machen (V. 12, 1132 f.).

Sie steht von nun an ganz allein in dem schrecklichen Hause. Doch ihr Herz weilt bei ihm in der Ferne, sie bleibt auch in Verbindung mit ihm, Botschaften gehen hin und her, er verheißt, wenn er herangewachsen, sein baldiges Kommen als Rächer und Erlöser (V. 170, 1154). So harrt sie denn seiner ohne Ermatten (V. 164), aber mit verzehrender Sehnsucht, sie fleht die Götter an, ihn zu senden (V. 116).

> Ich aber, immer harrend, daß Orest dem Greul
> Ein Ende setze, ach, ich Arme welke hin. (V. 303 f.)

Denn er verzieht; er vergißt, er täuscht sie nur durch seine Botschaften (V. 165 ff.). Sie wird ungeduldig, daß er nicht kommt, und an seinem Kommen hängt doch ihr Leben (V. 319, 323). Sie bittet Chrysothemis, ihn am Grabe des Vaters herzubeten. — Da kommt die Todesnachricht. Der Dichter hat ihre notwendige Wirkung auf Elektra psychologisch trefflich vorbereitet. Wie vom Blitz getroffen bricht sie zusammen (V. 674), denn nur die Hoffnung auf Orest hat sie bis jetzt aufrecht gehalten; erschütternd tönt, als sie sich wieder gesammelt hat, ihre Klage V. 807 ff.:

> „Ich Arme, weh!
> Orest, mein Liebling, ach, dein Tod traf mich zum Tod!
> Du bist im Reich der Schatten, aus dem Herzen mir
> Die letzte Hoffnung reißend, die mir blühte noch,
> Daß du dem Vater und mir Ärmsten lebend einst
> Ein Rächer werdest kommen. Wohin soll ich gehn?
> Ich steh' allein, des Vaters, deiner auch beraubt."

Nun soll sie als niedrige Magd den Mördern weiter Dienste tun. Doch sie will nicht wieder zurück in diese Hölle, sie will am Tore hinsinken, hier will sie sterben; mag man sie totschlagen (V. 820), ihr ist es recht, „erloschen ist des Lebens Wunsch". Aller Zuspruch und Trost des Chors ist vergeblich. Die Starke weint, völlig gebrochen, und immer wieder kommt sie auf Orestes zurück. Daß sie ihm nicht wenigstens noch den letzten Liebesdienst hat erweisen können!

Doch wir haben noch nicht die ganze Glut der Liebe empfunden, welcher dieses leidenschaftlich schlagende Herz fähig ist. Sie tritt erst vor und nach der Anagnorisis zutage. Der Bruder steht unerkannt vor ihr und überreicht ihr die Urne. Und nun entströmt

ihrem Herzen jene herrliche Totenklage, welche auch dem Gefühllosen ans Herz greifen muß.[1] Sie meint ja die Asche des Toten in den Armen zu halten, den sie, ihre Liebe und Hoffnung, im Jugendglanz aus der Heimat gesandt hat. Nun muß er so zurückkehren!

Mit liebenden Händen konnt' ich Unglücksel'ge nicht
Dich baden, nicht dich schmücken, nicht den teuren Rest
Nach frommem Brauche sammeln aus des Feuers Glut.
Die rauhen Hände Fremder haben dich verbrannt,
In winz'ger Urne kommst du, ach, welch leichte Last!
Vergebens, daß ich ohne dich die lange Zeit
Gewartet hab', vergebens all die Müh' und Not,
Die mir das Kleine schaffte, und doch, ach wie süß!
Nicht deiner Mutter, nein, du warest ja mein Kind,
Nicht warteten des Hauses Dienerinnen dich:
Schwester und Amme stammelte dein Mund zugleich.
(V. 1138 ff.)

Die Leidenschaft und Verzweiflung sprengt schließlich das Versmaß wie im König Ödipus V. 1468 und endet dann in den Worten:

„So nimm mich auf bei dir in diese Ruhestatt,
Das Nichts zum Nichts, daß ich vereint mit dir im Grab
In Zukunft schlafe. Teilt' ich doch, solang' du warst,
Mit dir ein gleiches Schicksal; drum verlangt mich nun
Zu sterben und mit dir zu ruhn in einer Gruft."
(V. 1165 ff.)

Orest vergeht vor Mitleid bei diesem herzbrechenden Jammer. Dann aber mit der Erkennung der unvermitteltste Umschlag zu jubelnder Freude, zu jauchzendem Entzücken. Auch großen Dichtern gelingt es nur in begnadeten Stunden, solche Wirkungen zu erzielen, wie sie Sophokles hier erreicht. Noch heute kann sich der Leser schwer der übermannenden Rührung erwehren; wenigen Zuschauern wird das Auge trocken geblieben sein, dem Chor quillt „ob der holden Fügung aus feuchtem Aug' der Freudenzähren heißer Strom" (V. 1230 f.).

---

[1] Der Schauspieler Polos steigerte bei einer Aufführung der Elektra die Wirkung dieser Szene raffiniert noch dadurch, daß er die Urne mit der Asche seines eigenen Sohnes in den Händen hielt.

Elektra in dem Rausch ihres Jubels und Entzückens kann und will sich trotz aller wohlgemeinten Mahnungen Orests keinen Zügel anlegen. Zu lange hat sie entbehren müssen; jetzt, wo sie erlöst, wo der Druck des Elends von ihr genommen ist, muß dies so lange niedergehaltene, getretene Herz sich Luft machen.

Auch dem besonnenen Pädagogen hilft all sein Schelten nichts, auch über ihn ergießt sich schrankenlos der flutende Strom ihrer Freude und Dankbarkeit. Es ist ein wohltuender Kontrast zu der hochmütigen Manier, mit der die Euripideische Elektra den alten diensteifrigen Pädagogen abfertigt (V. 525 f.), wie sie den treuen Diener begrüßt, den Orestes ihr zuführt und den sie mit des Bruders Hilfe wiedererkennt. Nur mit Mühe vermag sich der brave Alte ihres überströmenden Gefühls zu erwehren. Ist er ihr doch der alleinige Retter des Atridenhauses, Vater nennt sie ihn, sie streichelt die lieben Hände, die ihren Orest aus dem Mordhause weggetragen haben:

„O himmlisch Licht, bist kommen? Du, allein das Heil
Von Agamemnons Hause? Du bist jener Held,
Der ihn und mich aus tiefer Not errettete?
Dank' euch, ihr lieben Händ' und lieben Füß',
Die uns so treu gedienet. Wie nur konntest du,
Du Böser, bei uns weilend unerkannt mir sein?
Dein Wort war Tod mir, aber ach, dein Tun wie lieb!
Heil dir, mein Vater, denn ein Vater bist du mir."

(V. 1354 ff.)

Sollte diese Fülle der Liebe und Dankbarkeit, dieser Ausbruch holdester Freude nicht imstande sein, jenes fürchterliche Wort zu verwischen, das der wilde Haß ihr angesichts des Todes der Mutter eingibt? — —

Das ist des Sophokles Elektra, trotz all ihres Hasses hoch über jener widerwärtigen Karikatur des Euripides stehend, ein strenges, aber hehres Frauenbild, beschattet von dem finsteren Geschick ihres Hauses, in dunkeln Farben gemalt, aber doch von rosigem Schimmer umflossen.

# Klytaimestra.

Gewaltig, in ihrer dämonischen Größe alles überragend und beherrschend, erhebt sich die Gestalt der Äschyleischen Klytaimestra in der Orestie. Alle zwingt sie unter ihren Bann: die Greise der Stadt, den Heerkönig Agamemnon, den neuen Fürsten Aigisthos. Wie sie nach der Tat heraustritt aus dem Palast, den Mord auf sich nimmt, sich des Blutflecks auf ihrer Stirn freut und rühmt (Agam. 1391.)! Wie sie mit trotzigem Mut, als „freier Mensch" sich fühlend, die Verantwortung für ihr Tun übernimmt und die Qualen ihres Gewissens mit übermenschlicher Kraft bemeistert! — Dieselbe bleibt sie in den Choephoren. Wenn sie auch „nach außen die Fiktion aufrecht erhält", daß Aigisthos der Herr sei, in Wahrheit ist sie es doch. Hier bringt sie der Dichter uns auch menschlich näher. Sie lebt in Sündenschuld, wir wissen aber, daß der Wurm des bösen Gewissens in ihr wach ist und an ihrem Herzen nagt. Wir könnten sie ruhig diesem Henker überlassen. Jetzt aber naht auf leisen Sohlen unhörbar die Rache und rührt sie an. Wendet sich die Teilnahme des Menschen immer dem zu, der hinterlistig überfallen wird, so steigert sie sich hier noch, wo wir sehen, daß der Arm des Kindes gegen die Mutter zum tödlichen Streiche ausholen will. Eine Mutter ist unter allen Umständen etwas Heiliges, für andre, und noch mehr für die Kinder. Auch Klytaimestra ist eine Mutter! Bei der Nachricht vom Tode des Sohnes ergreift sie wahrer, echter Schmerz, wenn sie ihn auch schnell niederringt und beherrscht (Choeph. 691 ff.). Doch bald kommt der Mörder. Die Szene, welche sich jetzt auf der Bühne abspielt, ist von so grandioser, überwältigender Wirkung, wie sie nur der Genius des Äschylus hervorbringen konnte, einmal durch das Schauerliche der Tat, welche hier verübt wird, und dann durch die Majestät dieses gewaltigen Weibes. Der Diener ruft Mord an der Leiche des Aigisthos und rüttelt das Haus aus dem Schlafe. Klytaimestra tritt aus ihrem Gemach und begreift mit einem Blick die Lage. Sie reckt sich auf zu ihrer ganzen Größe. Sie ist nicht gewillt, sich verloren zu geben. Sie ruft nach einer Waffe, nach dem Mordbeil, das in ihrer Kammer lehnt. (Richard III.: „Ein Pferd, ein Pferd, mein Königreich für'n

Pferd!") Sie will um ihr Leben kämpfen und doch sehen, ob sie siegen oder unterliegen wird (V. 889 f.) Doch Kampf ist unmöglich. Da greift sie zu ihrer stärksten Waffe: vor der Heiligkeit der Mutter wird der Sohn zurückbeben. Sie entblößt die Brust, die ihn gesäugt:

„Halt ein, mein Sohn! Und Ehrfurcht dieser Brust, mein Kind,
An der du oftmals schlummernd lagst, aus der du sogst
Mit deinem Munde Muttermilch, die nährende."

(V. 896 ff.)[1]

Vor der erschütternden Gewalt dieser Worte senkt sich wirklich das erhobene Schwert. Und erhebt es sich auch wieder zum tödlichen Schlage, so wird die Gemordete ihre Erinyen auf den Mörder hetzen:

„Ich warne: hüt dich vor der Hadeshunde Wut!"

(V. 924.)[2]

Euripides hat wie die Heldin Elektra, so auch die Mutter von ihrer Heroinenhöhe heruntergezogen. Es ist ein geradezu lächerlicher Kontrast, wenn man von der Lektüre der Orestie kommt und dann die Klytaimestraszene bei Euripides liest (V. 998 ff.). Auch diese Klytaimestra ist eine Sünderin. Doch sie ist nur ein verführtes Weib. Aller fürstlichen und heroischen Größe hat sie der Dichter entkleidet, er hat sie zu einer im Grunde herzensguten, braven Bürgersfrau gemacht. Der asiatische Pomp, mit dem sie einhergefahren kommt, steht ihr wie dem Esel die Löwenhaut. Ihre

---

[1] Wir gehen wohl nicht fehl, wenn wir hier eine Reminiszenz an die Szene Hekuba-Hektor (Il. XXII 79 f.) annehmen, wiewohl diese Gebärde bei den Frauen des Altertums in der höchsten Not auch sonst vorkommt. So zeigt bei einer Revolution in Alexandria die verworfene Agathokleia, um ihr Leben flehend, den erbitterten Makedonen ihre Brüste, mit denen sie angeblich den jungen König genährt hat (Polyb. XV c. 31.).

[2] v. Wilamowitz erklärt im Gegenteil, daß „die Szene des Muttermords selbst am tiefsten steht, man weiß nicht, ob in der Brutalität oder in der Rhetorik der Abfall größer ist. So etwas konnte Seneca auch" (Orestie S. 44 Anm.). Das wäre für die „Brutalität" richtig, wenn der Mörder die Tat auf der Bühne vollzöge. v. Wilamowitz legt übrigens selbst in seinem Inszenierungsentwurf für eine moderne Aufführung auf diese Szene mit vollem Recht ein großes Gewicht (S. 48).

Tat, ja, sie ist nun einmal geschehen. Sie verteidigt sie auch gar nicht ungeschickt, viel besser als die Klytaimestra des Sophokles, und wie sie sich zum Anwalt des Frauenrechts macht gegenüber den Anmaßungen der Männer, das ist keine üble Leistung. Trotzdem bereut sie ihr Verbrechen, das ja aber leider nicht mehr zu ändern ist. Sie tritt auch für ihren jetzigen Mann ein und nimmt ihn gegen die Vorwürfe Elektras in Schutz. Sie ergibt sich seufzend darin, daß die Tochter ein „Vaterkind" ist und sie nicht liebt. Trotzdem ist sie gutmütig genug, Elektra auf ihren Wunsch zu helfen und das Reinigungsopfer für ein vermeintliches Wochenbett zu vollziehen. Sie will überhaupt alles tun, um nach Möglichkeit wiedergutzumachen, was einmal gesündigt ist. Die Abschlachtung dieser guten alten Frau ist ein Schauspiel, das uns mit Ekel erfüllt. Es ist nämlich Euripides' Absicht, im Gegensatze zu Sophokles seine Klytaimestra unserem Mitleid zu gewinnen, wie er entsprechend seine Elektra ins Teuflische steigert.

Sophokles konnte für seine Tragödie eine Klytaimestra von der Größe der Äschyleischen nicht brauchen; daß er in den Bahnen des Euripides wandelt — der ihm kein Vorbild in der Charakteristik gewesen wäre, auch wenn Euripides seine Elektra vor ihm gedichtet hätte —, ist selbstverständlich ausgeschlossen. Er formt ihren Charakter nach den Forderungen, welche ihm der Zweck seiner Dichtung stellt. Er verteilt alles Licht auf die Gestalt Elektras und ihre Partei, allen Schatten auf Klytaimestra und Aigisthos.

Seine Klytaimestra ist, wie sie in dem Stück auftritt, nur nach ihrer äußeren Erscheinung eine Fürstin (V. 664), in Wirklichkeit eine Megäre, ein Weib jedes sittlichen Gefühls bar, eine Teufelin gegen die besten ihrer Kinder. Nach der dorischen Umformung der Sage ruht ja auf den Tyndareostöchtern der Fluch, daß sie leichtsinnig werden sollen: in ihrer Seele scheinen die schlechten Instinkte von vornherein überwogen zu haben. Nach dem Auszug eines ungeliebten Gatten fern über Meer in einen Krieg mit ungewissem Ausgang ist sie sich selbst überlassen. Da naht ihr ein glatter Verführer, und ihren sinnlichen Trieben folgend besudelt sie jahrelang die Ehre ihres Gemahls und ihre eigene. Von den Kindern wendet sie ihr Herz ab, wenn sie je eins gehabt hat; das

Kleinste, Orestes, wäre verdorben und gestorben, hätte Elektra sich seiner nicht angenommen. Einmal in Sünde, sinkt sie tiefer. Damit sie der gerechten Strafe entgeht, muß Agamemnon ihrer Tücke zum Opfer fallen, und den kleinen Orestes entwindet ihrer Mordhand nur die Wachsamkeit Elektras. Immerhin schaltet sie von jetzt an als unbeschränkte Herrin und kann ihren Lüsten nach Gefallen frönen; ihren Galan nimmt sie in den Palast und gebiert ihm Kinder (V. 589; der eigentliche Ausdruck ist zu abscheulich für das Deutsche), in frevlem Hohn erhebt sie den Todestag Agamemnons zum Festtag. Das ist nicht die Homerische, sondern die dorische Klytaimestra in ihrer scheußlichsten Gestalt. Sie würde keinen Augenblick zögern, das Beil auch gegen ihren Sohn aufzuheben, wie wir es auf den geschilderten Vasenbildern sehen.

Sie ist zu verworfen, um über ihre Taten Reue zu verspüren; aber als stete Mahnerin lebt, wenn auch unschädlich, so doch unheildrohend, Elektra im Haus, und wenn sie an den ihrem Arm entrückten Orestes denkt, so krampft sich ihr Herz in geheimer Angst und dumpfem Grauen zusammen. Diese beiden rauben ihr die Ruhe bei Tag und Nacht, ihr, die gute Tage haben, die sich ihrer Macht freuen, die ihren Reichtum genießen, ihre Begierden und Lüste schrankenlos befriedigen will. Beide haßt sie darum aus Herzensgrund. Dem Sohn, der in sichrer Hut fern in Phokis lebt, kann sie nicht schaden. So muß Elektra büßen und ihren Grimm und ihre Wut fühlen. Sie läßt ihr eigen Fleisch und Blut hungern und darben, sie beschimpft die Stolze und überhäuft sie belfernd (z. B. V. 289, 622, 299) mit den niedrigsten Ausdrücken und den schmachvollsten Beleidigungen.

In einem Augenblicke, wo ein unheimlicher Traum sie erschreckt hat und wo in ihr ein dunkles Etwas sich regen mag, das die andern Menschen Gewissen nennen, läßt sie sich dazu herbei, ihr Verbrechen vor Elektra zu rechtfertigen. Frech brüstet sie sich mit ihrer Tat, sie ist weit davon entfernt zu leugnen, daß Agamemnon von ihrer Hand gefallen ist. Wohlweislich läßt sie der Dichter das einzige Argument, welches gerade sie wenn auch nicht gerechtfertigt, so doch entschuldigt hätte, nämlich die Einführung Kassandras in ihr, der rechtmäßigen Gattin Haus, nicht vorbringen: Klytaimestra will ihre um fremder Zwecke willen geopferte Tochter Iphigenie

gerächt haben. Also aus dem Gefühl empörter Mutterliebe hat sie gehandelt! Wahrlich, ein überzeugendes Beweisstück vor der andern Tochter, die sie mißhandelt und von der Erde wegwünscht, und dem Sohne, der mit Not ihrer Mordfaust entrissen ist! Es ist prachtvoll, wie Elektra ihr die Waffe aus der Hand schlägt und Schritt vor Schritt ihr den Rechtsboden entzieht, in dem sie zu wurzeln vorgibt. Logisch und sittlich überwunden legt sie sich (vgl. Kreon) aufs Schimpfen, droht mit Aigisthos und tritt den Rückzug an voll ingrimmiger Wut. Denn dieses düstere, unheimliche Geschöpf, das sie selbst geboren, es ist ein Vampir, der auf ihrer Brust sitzt und ihr das Blut aussaugt:

„Sie aber hier,
Sie war der schlimmre Unhold, der mit gier'gem Mund
Mein Herzblut hat getrunken." (V. 784 ff.)

Nach seiner schimpflichen Niederlage will dieses Weib beten, zu Apollon beten, der zwar der „Unheilabwender", aber doch auch der unerbittliche Vertreter der Blutrache ist und dessen Sendbote schon vor ihrer Tür steht. Ein solches Gebet ist unter solchen Umständen vielleicht niemals zu den Göttern emporgestiegen. Verhohlen will sie raunen, denn Elektra steht dabei. Daß ein Frevler die Götter, die doch gut und die Schirmer des Rechts sind, anfleht, sich seiner zu erbarmen und ihm zu helfen, ist wohl begreiflich. Aber daß dieses Weib den Gott — es ist Apollon! — um weitere gute Tage bittet und ihr Gebet damit schließt, er möge ihre eigenen Kinder verderben, dies ist so grauenhaft, daß wir uns schaudernd abwenden.

Doch der Gott scheint das Gebet augenblicklich erhören zu wollen, denn Orestes wird ihr tot gesagt. Das hastige: „Was sagst, was sagst du?" an den Boten (V. 675) zeigt die freudige Erregung, in die sie die Nachricht versetzt. Aber zugleich regt sich doch das Muttergefühl selbst in ihr, und dies ist der einzige menschliche Zug an dem Weibe. Sie schwankt zwischen Schmerz und Freude:

„O Vater Zeus, welch Rätsel! Soll ich's nennen Glück
Oder ein Schrecknis, doch gewinnvoll?" (V. 766 f.)

Und dann:

„Gewaltig, eine Mutter sein! Erfuhr sie Leid
Von ihrem Fleisch und Blut auch, nimmer haßt sie's drum."
(V. 770 f.)

Doch diese schwachmütige Regung ist nur eine vorübergehende Aufwallung. Schnell besinnt sie sich: ist sie jetzt nicht von dem entsetzlichen Alb befreit, der auf ihrer Brust lastete? Nun kann sie ja endlich ruhig sein! So ist sie alsbald mit sich im reinen und befriedigt, daß es so gekommen ist.

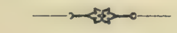
So, wie's mit jenem steht, so steht es gut (V. 791).

Die Warnung vor der Nemesis des Toten erwidert sie mit einem Hohn:

„Sie hat's gehört und wunderbar hinausgeführt“ (V. 793)

und tritt dann ab mit dem herzlosen Wort:

„Und diese hier laß draußen nur
Bejammern eignes und der Freunde Ungemach.“ (V. 802 f.)



## Aigisthos.

Auch für das Bild des Aigisthos verwendet Sophokles ausschließlich dunkle Farben. Aigisthos tritt nur am Schluß des Stückes in einer kurzen Szene auf, aber der Dichter hat ihn hier und vorher mit hinlänglicher Schärfe gezeichnet, so daß auch er sich als ein ausgeprägter Charakter beurteilen läßt. Natürlich kann Sophokles den Aigisthos des Epos für seine Zwecke ebensowenig brauchen wie die Klytaimestra Homers. Der Sohn des Thyestes, der dort für seinen Vater die Rache vollzieht, würde ja damit eine Art Rechtstitel bekommen. Hier ist er lediglich ein Geschöpf Klytaimestras. In der Höhle, wo der Löwe hauste,[1] hat sich der ekle Schakal eingenistet. Ein feiger, aber wo er es kann, grausamer und brutaler Bösewicht, trägt er den Fürstenmantel nur zum Schein; in Wirklichkeit regiert er hinter dem Rücken seines Weibes hervor (V. 300 ff.). Man sieht ihn sich dehnen in eitler Selbstgefälligkeit

[1] Vgl. zu diesem Bilde das Gebet Orests (Äschyl. Choeph. 247 ff.):
„Auf die verwaiste Brut des Adlers, unsres Vaters, sieh,
Der in des Schlangenscheusals Windungen gepreßt
Dahinsank.“

auf dem königlichen Polster, in dem geschändeten Bett, wo er Klytaimestra als Werkzeug ihrer Lüste dient. Auch als diensteifrigen Büttel braucht sie ihn und als Schreckmittel, wenn es gilt, den Trotz Elektras zu brechen (V. 517, 627); man darf ihm zutrauen, daß er sich auch körperlich an der Wehrlosen vergreifen wird.

Aigisthos in den Choephoren wahrt bei der Nachricht vom Tode Orests nach außen wenigstens den Anstand der äußeren Form, so sehr er innerlich jubeln wird. Er ist ja doch ein Mitglied der königlichen Familie und weiß, was er seiner Stellung als Fürst und Gatte der Mutter schuldig ist. So beklagt er denn scheinbar das Los des Toten (V. 838 ff.).

Solche lästige, beengende Fesseln der Etikette kennt Sophokles' Aigisthos nicht, dazu ist er innerlich zu roh. Daher eilt er auf die willkommene Nachricht freudestrahlend herbei (V. 1432). Nun kann er ja aufatmen wie seine Herrin, nun jedem Widerwilligen, der im stillen noch auf ein mildes Regiment unter dem Zepter des letzten Atriden gehofft hatte, den Fuß auf den störrischen Nacken setzen. Wie bricht der brutale Despot hervor aus den herrischen Worten:

„Schweigen gebiet' ich. Auf die Türen! daß ihn sehn,
Die in Mykenes Mauern und in Argos sind!
Und wenn im Wahne eitler Hoffnung sonst geschwelgt
Manch Bürger, angesichts des Toten füg' er sich
Dem Zaum, den ich anlege, daß er nicht Vernunft
Erst lerne durch Gewalt, wenn er die Peitsche fühlt."
(V. 1458 ff.)

Das ist bis auf die angewandten Bilder getreu der Aigisthos in Äschylus' Agamemnon 1577 ff., den uns der Dichter in gleicher Situation vorführt, nur daß der Bösewicht bei Äschylus über den Tod des Vaters, bei Sophokles über den Tod des Sohnes triumphiert, dort Agamemnon wirklich, hier Orestes nur vermeintlich tot ist, daß er dort die Früchte des Frevels genießen kann, hier an der Schwelle des Todes steht. Er dankt Zeus vor der verhüllten Leiche, daß sein Walten ihm dies Schauspiel geschenkt hat — welch schneidende tragische Ironie! —, doch nimmt er, erschrocken über das frevelhafte

Wort, es sogleich zurück. Seine Freude jedoch läßt er sich nicht stören. Es ist charakteristisch für ihn, daß er fremden Jünglingen, denen er das edle Blut ansehen muß, wie Sklaven befiehlt, die Hülle von dem Leichnam zu ziehen, und Orestes ihn belehren muß, daß dies seine Sache ist; charakteristisch auch, wie der elende Wicht dann zusammenbricht und um Aufschub der Exekution bittet, die an ihm vollstreckt werden wird. Doch als er um sich nur kalte, erbarmungslose Gesichter sieht und weiß, daß er verloren ist, kehrt er noch am Schluß die giftige Bosheit seiner Seele hervor, indem er hämisch eine Gemeinheit über den Toten anbringt, welche die Geschwister kränken soll. Dann wird er abgeführt, und feinfühlig spart uns der Dichter die Schilderung seines Endes, während Euripides, der zu diesem Zwecke das kunstgerechte Töten und Zerlegen eines Tieres im Schlachthause studiert zu haben scheint, es sich nicht entgehen läßt, die Abschlachtung des Opfers, wenn auch nur im Bericht, mit grausiger Realistik auszumalen (V. 819 ff.).



## Orestes.

Orestes tritt, den Zwecken des Dichters entsprechend, wie alle andern Personen Elektra gegenüber weit zurück und hat durchaus nicht die Bedeutung des Orestes der Choephoren. Er ist überhaupt kein Charakter im eigentlichen Sinne und soll keiner sein: in Wirklichkeit ist er nur ein redender Statist wie Pylades mit seinen drei Versen bei Äschylus, obgleich er deren Hunderte zu sprechen hat. Lediglich Mandatar des Apollon, ist er eine willenlose Maschine, welche die Befehle des Gottes ohne das Recht eigenen Prüfens und Nachdenkens, also auch ohne sittliche Skrupel und ohne Verantwortung zu vollziehen hat. Als solchen sehen wir ihn im Anfang und am Schluß des Stückes auftreten. Im Prolog erzählt er das Orakel und den Auftrag, der ihm geworden ist, im Ausgang vollstreckt er den Willen Apollons. Sophokles mußte hier auf eine so grandiose Wirkung verzichten, wie sie Äschylus nach dem Mord erreicht: auf die Darstellung des Frevlers, dessen Gedanken sich

zusehends verwirren, der die gräßlichen Fratzen, die scheußlichen Leiber der Erinyen nahen sieht und im ausbrechenden Wahnsinn fortstürzt. Auf dem Höhepunkt der Handlung schließlich benutzt ihn Sophokles — auch hier, ohne charakteristische Züge seines Wesens zu entwerfen — nur dazu, die Gefühle der verzweifelten Elektra zum ergreifendsten Ausdruck zu bringen, allerdings mit einer gänzlich unmotivierten Grausamkeit des Hinziehens der Erkennung. Hier aber heiligt ausnahmsweise einmal der Zweck das Mittel.

# Ajas.

Welcker, dessen Name bei einer Charakteristik des Ajas billig voransteht, erklärt Ajas für den größten Charakter, welchen Sophokles gezeichnet hat. Vor dem Urteil dieses genialen, tiefen Kenners griechischer Dichtung, der wie Herder mit den feinfühligsten Organen begabt war, das Wesen alles Poetischen zu erfassen und zu durchdringen, muß man unter allen Umständen Respekt haben. Trotzdem scheint er uns in seiner berühmten Abhandlung den Helden in zu idealem Lichte zu sehen.

Die Grundlage für den Charakter des Ajas — der Name hängt wie Aiakos etymologisch mit *αἰετός* zusammen — bietet dem Dichter das Bild, welches Homer in markigen Strichen gezeichnet hat. Wer kennt ihn nicht, den riesigen Telamonier, den besten der Helden nach dem untadeligen Achill, ihn, „der ein Turm war in der Schlacht"? Er ist der Herakles unter den Achäern, strotzend von unbezwinglicher Kraft. Auf ihn, der den ungeheuren siebenhäutigen Schild trägt wie einen Turm (Jl. VII 219), blicken Fürsten und Krieger mit Vertrauen in männermordender Feldschlacht. Agamemnon wünscht allen solchen Mut in der Brust, dann würde Priamos' Stadt bald in Trümmer sinken (IV 288 ff.). Ihn bestimmt zu seiner und aller Freude das Los, dem gefürchteten Hektor im Zweikampf entgegenzutreten (VII 179 ff.), er wird auf des erfahrenen Nestor Rat mit Odysseus und Phönix zur Versöhnung des zürnenden Achill ausersehen, er ersetzt in allen kritischen Lagen den ersten der Helden. Er deckt die Leiche des Patroklos, er ist der Hort der Achäer in der äußersten Not, als Hektor das Schiffslager stürmt und den Feuerbrand in die Schiffe zu werfen sich anschickt. Welch grandioses Bild, wie er sich mit dem zweiundzwanzig Ellen langen Schiffsspeer von Bord zu Bord schwingt

und seine eherne Stimme den Himmel erreicht, die Achäer zur tapfern Abwehr anfeuernd (XV 676 und Aj. 1275 ff.)! Ein wortkarger Held, wie ihn auch Pindar (Nem. VIII 41) nennt, voll trotzigen Vertrauens auf seine Kraft (VII 196 f.), aber auch erfüllt vom Bewußtsein seines Wertes. Darum steht er im Hades (Od. XI 541 ff.) grollend abseits; die edlen Worte des glücklicheren Rivalen vermögen auch den Schatten nicht zu begütigen, und wortlos entschwebt er wieder in das Dunkel.

Diesen epischen Rohstoff hat der Dichter, ohne wesentlich neue Elemente hinzuzusetzen, für die dramatische Bearbeitung zu einem Charakter geformt, der die ganze Tragödie beherrscht, wenn auch die lebendige Persönlichkeit, wie in der Antigone, im letzten Drittel des Stückes ausscheidet.

Sophokles nimmt den Helden, welchen Freytag den veredelten Berlichingen des Hellenenheeres nennt, als Salaminier — der er bei Homer nicht ist[1] — zwar für Athen in Anspruch, aber wie er ihn zeichnet, ist er das ideale Bild eines dorischen Mannes: durchaus Krieger und nichts als solcher, von stiermäßiger Tapferkeit, erfüllt von dem trotzigen Bewußtsein seiner Heldengröße und einem Selbstgefühl, das allein auf sich vertrauend auch eine Welt in Waffen nicht fürchtet und das selbst gegen die Götter sich überhebt, ein Stier auch in der hartnäckigen Durchführung dessen, was er sich vorgesetzt hat, eine kraftstrotzende, aber schwerflüssige Natur, nicht durch Gaben des Geistes glänzend, aber verständigen Sinns, ein Charakter von gediegenem Gold, nach griechischem Grundsatz ein furchtbarer, unerbittlicher Feind seiner Feinde, ein treuer Freund seiner Freunde. Die Mannes- und Kriegerehre ist ihm alles: darum muß er auch durch eigene Hand fallen, als er sie in einer verhängnisvollen Stunde selbst befleckt hat. Das ist das Tragische an seinem Schicksal. Äußeren Einflüssen ist dieser ganze Mann unzugänglich; auch der geliebte Bruder würde ihn in seinen Entschlüssen nicht wankend machen. Er, der Hort der Achäer in der Schlacht, steht „wie ein Fels noch im tiefsten Unglück da, an welchen sich die Schwachen lehnen, leidenschaftlichen Anteil erregend, selbst aber niemandes bedürfend, rauh, aber edel,

---

[1] Vgl. S. 170 ff.

unbeugsam und einer milden Regung nur da fähig, wo ihm das Bild gänzlicher Hilflosigkeit — ein Kind [sagen wir sein Kind] — entgegentritt. Sein Bild gewinnt zuletzt eine Größe, daß er wie ein Riese dasteht."

Sein Verhältnis zu Mann und Weib ist echt dorisch. Seiner Eltern gedenkt er mit Ehrfurcht und Liebe: Ehrfurcht vor dem Alter überhaupt ist ja eines der Hauptgebote, welche dem Spartiatenknaben gemäß einer Satzung des mittelalterlichen Geschlechterstaats eingeprägt wurden; seinen Bruder Teukros liebt er und vertraut ihm mit banger Sorge für die Zukunft, wo er selbst nicht mehr auf dieser Männererde stehen wird; sein Söhnchen Eurysakes soll, das ist der innigste Wunsch seines Herzens, ein Ritter ohne Furcht und Tadel werden, wie sein Vater es bis zu einem unseligen Augenblick war; seinen Mannen ist er ein helfreicher Hort, und gegenseitige Treue verbindet und verpflichtet sie. Dorisch ist aber auch die Art, wie er Tekmessa behandelt. Zwar ist sie seine Speerbeute, aber da er den Sohn, den sie ihm geboren hat, als echtbürtig betrachtet, so muß er sie auch als Gemahlin anerkennen. Aber von der Achtung, welche die Fürsten der Heroenzeit ihren Gemahlinnen entgegenbringen, ist hier keine Spur, so sehr wir uns auch bemühen mögen, sie zu finden. Eine einzige indirekte Andeutung von Liebe (V. 559), noch dazu eine Entlehnung des Dichters aus Homer (Il. VI 481), das ist alles. Das Weib ist dem Dorer nur ein Gefäß zur Befriedigung seiner sinnlichen Triebe und das Mittel zur Fortpflanzung des Geschlechts.

Zu Taten, welche die kriegerische Kraft des Mannes zeigen und seinen Ruhm künden könnten, fehlt in der Tragödie die Möglichkeit; aber vom Epos her, mit dem jeder Hörer wohl vertraut ist, ruht auf ihm der Glanz der Heldengröße. Aus dem Munde des Mannes, den Ajas am grimmigsten haßt, des Odysseus, tönt sein Lob als des besten der Achäer außer Achilleus, die gen Troja gezogen sind (V. 1340 f.) — wie bei Homer. Achill aber ist jetzt tot. Aus Homer auch entnimmt der Dichter äußere charakteristische Züge. Im stolzen Vertrauen auf seine Mannheit hat er seinen Platz auf dem äußersten Flügel des Schiffslagers (Aj. 4, vgl. Il. XI 7 ff.), dem Ares gleich trägt er den Beinamen der

„stürmische“ (V. 1213), von dem siebenhäutigen Schild, dem unzerbrechlichen (V. 576), heißt er der „schildtragende“ gleich im Anfange (V. 19). Nach dem Schilde, den niemand sonst zu schwingen vermag, hat er mit Stolz seinen Sohn Eurysakes getauft (V. 574). In der Verehrung des Helden sind sich Freund und Feind gleich, ausgenommen die Atriden; außer Odysseus preist ihn Teukros (V. 145 f.) und vor allem der Chor seiner treuen Krieger. So schon im Einzugsliede, wo sich der Stolz auf ihn mit banger Besorgnis mischt: die Feinde, dem Blitze seines Auges entronnen, lärmen wie der Vogelschwarm, wenn er dem gewaltigen Geier entwischt ist, doch bald werden sie lautlos sich ducken, sobald er erscheint (V. 167.)! Ajas ist der schirmende Wall der Seinen vor nächtlicher Furcht und den Geschossen der Feinde (V. 1211 ff.). Auch seine Einsicht preist Athene und bestätigt Odysseus (V. 119):

„Wer ward erfunden tapfrer, wenn es galt zu tun,
Was not war, wer verständiger als dieser Mann?“

Die Gewißheit, der Hellenen Bester zu sein, erfüllt sein Herz mit stolzem Selbstgefühl. Schon vom Anfang seiner Kriegerlaufbahn hat er es gehegt im Bewußtsein seiner ungeheuren Kraft. Seinem brennenden Ehrgeiz hat immer als Ziel vorgeschwebt der Spruch:

„Stets der Beste zu sein, zu überragen die andern.“
(Il. VI 208.)

Dies Ziel hat er erreicht. Es liegt der echten Naivetät der Homerischen Menschen fern, nicht alles auszusprechen, was sie fühlen, also auch dem Gefühl ihres Wertes keine Worte zu leihen. Bescheidene Zurückhaltung pflegt erst aus berechneter Absicht zu entstehen, ist also eine Eigenschaft, welche der natürliche Mensch nicht kennt. So rühmt sich auch Ajas seiner Größe. „Ich, Telamons Sohn,“ sagt er V. 438 f., „bin wie jener vor Troja erschienen mit nicht geringerer Stärke, und nicht kleinere Taten hat meine Faust vollbracht. Einen Helden wie mich hat Troja nicht vom Hellenenlande kommen sehen“ (V. 424 f.). Beides freilich ist nur gesagt, um den Gegensatz seines jetzigen Elends desto stärker hervorzuheben. Jedenfalls glaubt er zu wissen, daß Achilleus selbst, lebte er und hätte die Entscheidung in seiner Hand gelegen, keinem andern die Rüstung zugesprochen hätte als ihm (V. 441 ff.).

So weit kann unsere Sympathie ihm folgen auf der steilen Bahn zu der Höhe, die er erklommen hat. Doch „nicht denkend, wie der Mensch es soll" (V. 777), überschreitet er die Schranken, die dem Menschen gesetzt sind, und verfällt der Hybris. Ein Keim zu dieser Gesinnung steckt schon in dem Ajas der Ilias. Die Achäer sollen ein stilles Gebet für seinen Sieg über Hektor sprechen, damit es die Troer nicht hören und die Hilfe eines Gottes durch Herbeiflehen von Gegenhilfe unwirksam machen; doch sofort ist ihm die Heimlichkeit demütigend, und er fährt fort:

„Oder auch offen heraus, denn trotzdem fürchte ich keinen"
(VII 196).[1]

Hier setzt unser Dichter ein und gibt dem Helden, dessen wilder Kraft nichts Menschliches zu widerstehen vermag, jene vermessene Überhebung, der die Nemesis noch stets gefolgt ist. Beim Auszug in den Krieg mahnt ihn der weise Telamon:

„Sohn, mit dem Speer
Des Siegs zu walten setz dir vor, doch stets mit Gott."
Doch er im Unverstand versetzte prahlerisch:
„Vater, mit Götterhilfe könnt' auch, der nichts ist,
Den Sieg gewinnen; ich jedoch vertraue kühn,
Auch ohne jene herzuzwingen meinen Ruhm."
(V. 764 ff.)

Aber er vergeht sich noch ärger. Als Athene ihm einst im Kampfgewühl wohlmeinend naht und ihn anfeuert, den blutigen Mord in die Feinde zu tragen, da wagt er im übermütigen Gefühle seiner Unüberwindlichkeit sie abzuweisen mit dem verwegenen Wort:

„Den anderen Argeiern tritt, o Herrscherin,
Zur Seite; wo ich steh', zerbricht die Phalanx nicht."
(V. 774 f.)

Seitdem zürnt ihm die Göttin; die Strafe wird ihn ereilen.

Diesen Mann trifft nun das Los, daß man ihn der Rüstung Achills für unwert erachtet. Wie muß der Spruch der Richter auf solchen Charakter wirken? Ihm, dem sich auf Erden niemand vergleichen kann, ihm, der selbst der Götter Hilfe nicht zu bedürfen

[1] Diesen Vers hat mit den folgenden v. Wilamowitz verworfen (Hom. Unters. 244 Anm. 6). Vgl. auch S. 170 ff.

wähnt, wagt man eine solche Schmach anzutun? Die Krone, der er sicher war kraft seines Wertes, hat man gewagt ihm zu entreißen, noch dazu durch schnöden Betrug (V. 1135 f.)? Damit ist seine Kriegerehre ins Herz getroffen. Sich stolz zu resignieren schließt sein Ehrgeiz aus. Er kann nicht schwächlich auf den Preis verzichten, der ihm allein gebührt, nicht gehorsam sich dem Spruch unterwerfen. Er ist aber auch geistig zu arm, durch Überredung oder andre Waffen des Geistes sein Recht zu erstreiten. Er kann nur auf die Hilfsquelle zurückgreifen, die seine Natur ihm bietet, auf seine Kraft. Aber selbst er dürfte nicht wagen, mit seinem Häuflein das übermächtige Griechenheer anzugreifen, und zum Überläufer zu werden kann ihm nicht in den Sinn kommen. Rache jedoch muß er nehmen an denen, die seine Ehre beschimpft haben. So versinkt er in dumpfes Brüten, so steigt in diesem jetzt schon sich verwirrenden Geiste der schwarze Mordplan auf, der seiner unwürdig ist. Das starke Gefüge dieser einfachen Natur ist zerbrochen: wir erkennen den ehemaligen Helden nicht wieder, der im Dunkel der Nacht tückisch zu dem Zelte der Fürsten schleicht, um sie hinterlistig zu ermorden. So gerät er in Schuld, und an ihr geht er zugrunde.

Denn schon naht die Vergeltung; die wachsame, zürnende Athene schlägt ihn mit Wahnsinn.

Die Handlungen, welche Ajas in geistiger Umnachtung vollführt, müssen mit logischer Notwendigkeit seine Katastrophe zur Folge haben, wenn er wieder zur Vernunft erwacht ist. Hat er sich aber auch durch den Mordversuch mit sittlicher Schuld beladen und müssen wir auch die Strafe, welche die Göttin in doppelter Absicht über ihn verhängt, als verdient anerkennen, so ergreift uns doch schon jetzt ein mit Schauder gemischtes Mitleid, wenn wir den Unglücklichen bei seinem lächerlich-grausigen Werk erblicken,

Das Haupt
Von Schweiße triefend und die Hand von Mord und Blut.
(V. 9.)

Wie schaurig das gräßliche Gelächter des Wahnsinns (V. 303), wie erschütternd seine Freude und sein Dank für den vermeintlichen Beistand der Göttin (V. 91 f. 117.)! Wir wissen es sogleich im Anfang des Stücks, daß dieser Mann verloren ist: in dieser

schrecklichen Stunde zerstört er selbst den festen Grund, auf dem er bisher gestanden, vernichtet er mit eigner Hand seine Krieger- und Heldenehre, indem er sich mit dem Fluch unauslöschlicher Lächerlichkeit belastet. Das ist die Tragik seines Schicksals.

Noch ehe er auf der Bühne erscheint, erfahren wir durch Tekmessa die Wirkung des ekeln Schauspiels, das sein klar gewordenes Auge erblickt. Er schlägt sein Haupt, er rauft das Haar, er schreit auf in wilder Verzweiflung, wie es Tekmessa nie von ihm gehört hat, da er Gejammer immer eines Helden für unwürdig gehalten hat (V. 308 ff. 318 f.). Und als der erste Paroxysmus der Leidenschaft vorüber ist und er erfahren hat, was er alles angerichtet, sinkt er in sich zusammen, stöhnt dumpf wie ein todwunder Stier (V. 322) und brütet nun über etwas, das sich ihm bald zum unabänderlichen Entschluß verdichtet.

So hat der Dichter alles wohl vorbereitet, wenn er den Erwachten, damit aber auch Vernichteten uns jetzt vorführt: einen gebrochenen, nach dem Tode verlangenden, zum Tode unerschütterlich entschlossenen Mann. Wie Elektra ruft er aus dem Innern des Zeltes, ehe wir ihn erblicken: „Weh mir, ach weh" (V. 336); bald zeigt er sich in seinem ganzen Jammer. Der erste Wunsch, den er dem Chor, seinem einzigen ihm noch gebliebenen Freund, ausspricht, offenbart seine Grundstimmung: er bittet um seinen Tod (V. 361).

Wir erwarten von unserm sittlichen Standpunkt aus, daß Ajas sich nunmehr seiner Schuld bewußt geworden ist und sie ausspricht. Doch nichts von alledem. Er schweigt von seiner Hybris; den tückischen Mordversuch muß er für sein gutes Recht halten, da er seinen Haß und seine Rache, zu der er nach griechischer Moral berechtigt ist, auf keinem andern Wege hat befriedigen können. So hat er auch kein Bewußtsein von seiner Schuld, es würde ihm auch niemals in den Sinn kommen, eine solche zuzugeben. Aber er, der erste aller Helden, hat sich lächerlich gemacht, da er wehrlose Hammel und Schafböcke schlachtete. O pfui des Fluchs der Lächerlichkeit! Er tötet, und einen solchen Mann dreifach:

> Siehst du ihn, den Kühnen, den Beherzten,
> Den im Schlachtengraus nie Bebenden,

Wie unter wehrlosen Tieren er wütete?
Haha, zum Lachen ist's, wie ich geschändet bin!
(V. 364 ff.)

Der in seiner Ehre Geschändete hat keinen Platz mehr auf dieser Erde. Sein Licht ist nunmehr das Dunkel des Erebos; er fleht ihn an, diesen „lichten Erebos", ihn zu sich aufzunehmen (V. 395). Auch als die erste Erregung, die sich in bewegten lyrischen Rhythmen Luft macht, einer ruhigeren, im Dialogvers hinfließenden Stimmung gewichen ist, drehen sich seine Gedanken nur um den einen Punkt, wie er entehrt nunmehr zugrunde gehen muß. Sein Name schon beweist, daß er nur noch ein Mann des Ächzens, des Wehs ist (V. 430 ff., s. auch 901 f.), und daß der Tod durch eigne Hand unwiderruflich den einzigen Ausweg aus seiner Lage bietet.

Und jetzt, was soll ich tun, der offenbar verhaßt
Den Göttern ist und den auch haßt der Griechen Heer,
Den haßt das ganze Troja, Trojas Blachfeld auch?
Soll ich, verlassend die Atriden, diesen Strand,
Den Kiel gewandt zur Heimat, fahren über Meer?
Und kann ich dann mein Auge selbst zu Telamon
Aufschlagen? Wird er es ertragen, nur zu sehn,
Wenn kahl ich stehe, höchsten Siegeslorbeers bar,
Des voller Kranz ihm ward geflochten in das Haar?
Das trag' ich nicht, ich kann's nicht. Aber soll ich ziehn
Vor Trojas Feste, einer gegen Überzahl,
Nach heldenhafter Tat dann sinken in den Tod?
So würd' ich ja ergötzen die Atriden nur.
Nein, nimmermehr: zu sinnen jetzt auf eine Tat
Gilt es, die meinem greisen Vater zeigen soll,
Ich bin nicht unwert jenes Stamms, dem ich entsprang.
(V. 457 ff.)

Ein ehrenvolles Leben oder schöner Tod,
So ziemt sich's für den edlen Mann. (V. 479 f.)

Daß dieses Wort aus Ajas' Munde keine Phrase ist, sondern ihm aus dem Herzen kommt, bestätigt der Chor V. 481 f.

So bleibt er denn taub gegen alles Flehen der angstgequälten Tekmessa; sie könnte ebenso leicht den Olymp erschüttern, als diesen ehernen Charakter in seinem Entschlusse zum Wanken bringen.

Alles, was er nunmehr tut und spricht, — es ist die letzte Rede im ersten Epeisodion und die beiden im zweiten — dient seinem letzten Ziele. Mit der ersten Rede nimmt er von Eurysakes Abschied, die zweite soll Tekmessa und den Chor über seine Absicht täuschen und dadurch beruhigen, die letzte ist der Abschied vom Leben. Welcker (Kl. Schriften IV 225), dem K. F. Hermann, Nauck u. a. sich anschlossen, meint, es sei unstatthaft vorauszusetzen, daß Ajas in der zweiten Rede V. 646 ff. sich verstelle und seine Umgebung zu täuschen beabsichtige. Wir wüßten nicht, wozu sie sonst dienen sollte. Ajas will in Ruhe sterben, und dies kann er nicht anders erreichen, als daß er Tekmessa und dem Chore vorspiegelt, er habe sich eines bessern besonnen, wolle nachgeben und den Atriden weichen (V. 667 ff.). Er will angesichts des Unabänderlichen sich und den Seinigen unnötige Qual ersparen. Wie soll eine solche Täuschung in bester Absicht einen Makel auf den Charakter des Helden werfen? Wie andere solche Reden ist sie mit feinster Kunst doppelsinnig gehalten: der unparteiische Zuhörer soll die wahre Absicht heraushören, die beteiligten Personen des Spiels das Gegenteil, nämlich das, was sie wünschen. Was man aber wünscht, das glaubt man gern. Der Zweck wird in diesem Falle auch vollständig erreicht, wie das freudige, hoffnungsvolle Stasimon V. 693 ff. beweist. — Dabei kann man nicht einmal behaupten, daß Ajas auch nur mit einem Worte die Unwahrheit spricht, selbst wo er sagt, man müsse den Atriden weichen. Wird er ihnen doch durch seinen Tod Platz machen.

Bezeichnend endlich für den Charakter des Helden ist der Monolog V. 815 ff., mit dem er ohne Zeugen in stiller Einsamkeit den letzten Abschied vom Leben nimmt. Er ersehnt vor allem den Tod, und dieser soll ihn mit der Sicherheit und Schnelligkeit treffen, wie der Blitz die Eiche zerspellt. Darum hat er das Schwert, die verderbliche Gabe des schlimmsten Griechenfeindes, gewetzt und aufgerichtet (V. 815 ff.). Sein Leichnam soll nicht der Rache der Feinde verfallen und eine Beute der Geier und Hunde werden: darum fleht er Zeus an, seinen Bruder Teukros für den letzten Liebesdienst zu senden (V. 824 ff.). Hermes soll ihn sorglich zu den Schatten geleiten, wenn er schnellen Schwungs

sich in das Schwert gestürzt hat (V. 831 f.). Seine Feinde, nach den Anschauungen der Heroenzeit das ganze Heer, soll die Rache für seinen Tod ereilen: darum ruft er die Erinyen (V. 835 ff). Die Eltern sollen alsbald sein Ende erfahren: darum bittet er Helios, Bote zu sein (V. 845). Bitter ist es, von dieser Welt des Lichtes und Glanzes, von dieser Ebene zu scheiden, die seinen Ruhm gesehen hat, nicht wieder zu schauen die heilige Heimat Salamis und Athen: darum allen diesen Stätten ein Lebewohl, und das letzte seinen Eltern! (V. 856 ff.) Seiner Gattin Tekmessa gedenkt er mit keinem Wort, den finstern Haß gegen seine Feinde nimmt er mit ins Grab: vor unserm Geiste steigt das Bild der Nekyia auf, welches den unversöhnt grollenden Schatten des Helden zeigt.

Diesen Haß teilt er mit Achilleus und Philoktet; er gehört eben zum Charakter eines rechten Helden, dem schwächliches Nachgeben und Vergessen übel ansteht, der als Held sich auch bewähren muß in der Stärke seiner Empfindungen und Leidenschaften. Bei Ajas ist er vor allem auf die Urheber seines Elends, auf die Atriden und Odysseus gerichtet. Wie im Weine Wahrheit ist, so auch im Wahnsinn des Helden: es ist nicht genug, daß sie sterben, nein, sie sollen vorher noch ausgesuchte Martern erleiden, darum schwingt er die Geißel über sie. Was er an den Gebilden seines Wahns ausgeführt hat, das bittet er Zeus, als sein Geist wieder licht geworden ist, ihn in Wirklichkeit vollenden zu lassen: könnte er doch die Atriden vernichten und dann selbst sterben (V. 388 ff.)! Sein größter Haß gilt ungerechterweise seinem Nebenbuhler. Odysseus ist ihm der geriebene Fuchs (V. 103), der alles tut, auch das Schlechte, das Werkzeug, das Prinzip alles Bösen (V. 379 f.), ein Bösewicht, sein Verderber (379 f. 573).

Das Komplement des Hasses ist Liebe und Treue. Wie sie ihm von seinen Mannen dargebracht wird, so hat er ihnen immer vergolten und empfindet sie doppelt in dem Augenblick, wo sie ihn, den Starken, ihren Hort, in seinem ganzen Elend sehen. „Liebe Schiffsgefährten, die einzigen meiner Freunde, die allein noch aufrecht bei mir bleiben," so spricht er, als er sie erblickt (V. 349 f.). Ihnen empfiehlt er die Hut seines Sohnes bis zu Teukros' Ankunft, in ihre Hände legt er den letzten Auftrag an seinen Bruder (V. 565 f.). Diesen noch zu sehen und zu sprechen ist

ihm nicht mehr vergönnt, die Sehnsucht nach ihm und das Vertrauen auf ihn, das auf dem Grunde der Liebe ruht, bekundet er im Stück oft genug. Dem Ruf nach seinem Knaben folgt das ungeduldige Verlangen nach Teukros (V. 342); er soll Eurysakes zu den Eltern nach Salamis bringen, für ihn sorgen, wenn er nicht mehr sein wird (V. 689), seinen Leichnam aufrichten, wenn das Schwert in seiner Brust steckt (V. 827 ff.). Die Verehrung und Liebe zu seinen Eltern tritt am stärksten im Monologe hervor. Sie haben zuerst ein Anrecht daran, seinen Tod zu erfahren. So fleht er:

„Und Helios, der du den hohen Himmelsraum
Durchquerst auf deinem Wagen: wenn mein Heimatland
Du siehst, die goldgestickten Zügel ziehe an
Und künde mein Verhängnis, ach, mein Todeslos
Vater und Mutter, die zum Unglück mich gebar."
(V. 845 ff.)

Den Eltern gilt sein letzter Gruß; ihnen soll Teukros den kleinen Eurysakes zeigen, der bei ihnen aufwachsen möge als ihre Augenweide, später, wenn er gereift ist zu männlicher Kraft, ihnen Stütze und Stab des Alters, ihnen der Hort zu sein, der er selbst nicht werden konnte.

Was an Zärtlichkeit in der Brust des wortkargen Helden verschlossen ist, das wendet er diesem seinem unmündigen Sohne zu, und sie bricht heraus beim Abschied von ihm. Freilich nicht losgelöst von seinem Elend in reinem, selbstlosem Vaterglück, sondern immer verflochten mit dem Bewußtsein des eigenen Wertes und den Gefühlen, die ihn über sein Schicksal bewegen.

Das beweisen schon die ersten Worte, die er an Eurysakes richtet:

„Werd glücklicher, mein Sohn, als es dein Vater war,
Doch sonst ihm gleich, dann wirst du nicht ein schlechter Mann."
(V. 550 ff.)

Er beneidet das Kind, daß es noch nicht fähig ist, solches Unglück zu fühlen, daß es noch in der glückseligen Sphäre diesseits von Freude und Schmerz lebt. Er wünscht ihm, daß es bis dahin aufblühe, umfächelt und genährt von den leichten Lüften, wachsend an Leib und Seele, seiner Mutter zur Freude (V. 558 f.).

Sogleich aber soll man das edle Füllen ziehen und üben in der harten Art seines Vaters, auf daß die Rasse nicht entarte und Eurysakes ihm gleich werde (V. 548). Ist er ein Mann geworden, dann wird er den Feinden zeigen, wes Samen er entsprang. Den Schild seines Vaters soll er erben, von dem er seinen Namen hat, und einst wird ihn sein nerviger Arm schwingen, wenn er ihn an der Fessel trägt, zum Schrecken seiner und der Seinen Feinde. Doch schon in diesem Augenblick wird er zeigen, daß er ein junger Held ist, wenn anders er wirklich seines Vaters Sohn: er wird nicht schreien und zittern, wenn ihn der blutige Arm seines Vaters umfängt.

Der Dichter hat in dieser und der voraufgehenden Tekmessaszene einem Größeren nachgeahmt; ihm hat der Abschied Hektors und Andromaches vorgeschwebt. Dort Hektor, Andromache, Astyanax, hier Ajas, Tekmessa, Eurysakes. Beide Helden sind auserlesener Art, beide gehen in den Tod; denn wenn Hektor auch nicht weiß, daß er nicht wiederkehren wird aus der männermordenden Feldschlacht, so ahnt er doch, daß er fallen und Witwe und Waise zurücklassen wird. Hier wie dort ein angstvolles, flehendes Weib, dem der Gemahl alles ist, und ein schuldloses Knäblein, das der Vater auf den Armen wiegt und dem er seine letzten Wünsche mitgibt. Hier wie dort liegt derselbe Hauch schmerzlicher Todesahnung über der ganzen Szene.

Aber so stark auch die Wirkung ist, welche Sophokles erzielt, den Zauber der Homerischen Poesie zu erreichen vermag er doch nicht. Wie trifft Homer die Kindesnatur, wenn Astyanax vor dem schrecklich nickenden Helmbusch des Vaters in Geschrei ausbricht: das Kind sieht ja das wohlbekannte Antlitz nicht vor der blinkenden, drohenden Wehr des Hauptes! Den Ajassohn aber kümmert der gräßliche Anblick der eben beendeten Schlächterei, die blutigen Hände seines Vaters nicht: das ist entweder Unnatur oder Stumpfsinn, mag man auch einwenden, daß Eurysakes etwas älter zu denken ist als Astyanax und als Lagerkind schon mehr Blut gesehen haben wird. — Dann das Gebet des herrlichen Helden Hektor, dieser menschlich anmutendsten aller Gestalten Homers, und seine Wünsche für den Sohn! Während Eurysakes nur glücklicher werden soll als sein Vater, doch sonst ihm gleich, fleht Hektor

selbstlos darum, daß die Troer einst von ihm sagen mögen: „Er ist viel wackrer als sein Vater.“ Noch mehr verliert die Sophokleische Szene vor der Homerischen, wenn man das Verhältnis der Gatten zueinander ins Auge faßt. Gewiß, Hektor ist, wenn überhaupt jemand, ein Held und wird sich durch die Tränen seines Weibes nicht abhalten lassen von dem, was der Männer Pflicht und Ehre ist. Aber wie zart deutet er Andromache nur an, was ihres Amtes ist (VI 490 f.)! Weiß er doch, daß sie sein tapfres Weib ist und ihre Tränen im Anblick seiner Heldengröße trocknen wird, daß ihre Liebe zu ihm und ihr Stolz auf ihn sich auf sein Heldentum gründet. Wie liebt er sie! Wie erschütternd die Vision, sein herrliches Weib als Beute eines Feindes, als Sklavin zu sehen, auf das harte Geheiß einer Herrin am Webstuhl stehend und das Wasser holend vom Brunnen!

Daß Sophokles hier so weit hinter seinem Vorbilde zurückgeblieben ist, hängt zusammen mit der Stellung, welche Ajas zu Tekmessa hat. Ja, er liebt sie auf seine Weise, hat sie ihm doch „die Nacht zum Tage“ gemacht in der langen Öde des Feldlagers. Der Chor behauptet sogar, er halte sie hoch (V. 212), sie selbst erwähnt auch einmal seine alte χάρις (V. 808). Doch nur ein einziges Mal zeigt sich seine Liebe zu ihr, als er nämlich zu Eurysakes sagt: „daß du heranwächst zur Freude deiner Mutter hier“ (V. 559). Sonst sucht man vergeblich nach einem Wort, welches die Fülle der Liebe vergölte, die Tekmessa Ajas entgegenbringt. Ganz die rauhe, abstoßende Art des dorischen Mannes, welcher herrisch nur auf sich selbst steht, dem die Frau lästig wird, wenn sie ihm seine Zirkel zu stören wagt, sei es auch nur in der Form der bescheidensten, demütigsten Bitte. Ajas, so wird behauptet, zwinge sich zu solcher Barschheit, um nicht weich zu werden. Wenn dies doch nur einmal angedeutet wäre!

Die Behandlung, welche Tekmessa von Ajas erfährt, widerspricht unserm modernen Gefühl, steht aber auch im Gegensatz zu der Liebe und Achtung, mit der z. B. Ödipus seiner Gemahlin begegnet. Freilich ist Ajas im Unglück, aber Leid und Schmerz verhärten doch das Herz des Menschen nicht, und wie viel entsetzlicher ist das Schicksal, das Ödipus trifft! Er vergißt in seinem Elend nicht, Kreon die Sorge um die Tote ans Herz zu legen.

Schon ehe Ajas auftritt, erfahren wir von Tekmessa, wie barsch er sie abgewiesen hat, als sie ihn von seinem Mordgang zurückhalten will:

„Den Weibern eine Zierde ist Stillschweigen, Weib."
(V. 293.)

Auf der Bühne verfährt er ebenso, wenn Tekmessa ihn anfleht, sich zu mäßigen (V. 369). Ihre flehentlichen Bitten, von seinen Todesgedanken abzustehen und doch auch ihrer zu gedenken, rühren selbst den Chor zum Mitleid (V. 525 f.). Er hat darauf nur das Wort:

„Den Beifall wird sie finden, wenigstens von mir,
Wenn sie zu tun nur, was befohlen, sich entschließt."
(V. 527 f.)

Nur einmal hat er Lob und Anerkennung für sie: als er erfährt, daß sie während seines Wahnsinns den Knaben vorsorglich dem Bereich seines Armes entzogen hat. Anerkennung, nicht Liebe oder gar Zärtlichkeit für Tekmessa zeigt sich also immer nur, wenn sie als Mutter seines Sohnes im Spiele ist. Da er seinen Entschluß zum Sterben gefaßt hat, gebietet er ihr, ins Zelt zu gehen, untersagt ihr aber das Klagen: „Zum Jammern ist geneigt das Weib" (V. 580). Schnöde weist er ihre Bitte ab, als sie ihn bei seinem Kinde und den Göttern beschwört, sie nicht zu verlassen:

„Du wirst mir lästig; weißt du nicht, daß gänzlich quitt
Ich bin den Göttern, dir zu helfen noch?" (V. 589 ff.)

Sie läßt sich aber nicht abweisen. Dennoch predigt sie tauben Ohren (V. 591): sie schwatzt ihm schon zu lange (V. 592), er befiehlt den Dienern, sie wegzubringen und einzuschließen, und endigt dann mit den Worten:

„Töricht ist dein Sinn,
Wenn du an meinem Wesen noch zu bilden denkst."
(V. 594 f.)

Es ist auch bemerkenswert, daß jede liebevolle Anrede an sie fehlt, daß Ajas nicht ein einziges Mal ihren Namen nennt. Daß er ihrer schließlich auch bei seinem Abschied nicht gedenkt, wurde früher bereits in einem anderen Zusammenhang erwähnt.

So stellt sich uns das Bild des Helden im ganzen und im einzelnen dar: groß, aber düster, einsam, verschlossen, abweisend,

von der Wucht eines tragischen Schicksals niedergedrückt, die geniale, lebensvolle Ausgestaltung des epischen Ajas, den Oileus' Sohn im Siegesfest preist:

„Ja, der Krieg verschlingt die Besten!
Ewig werde dein gedacht,
Bruder, bei der Griechen Festen,
Der ein Turm war in der Schlacht!
Da der Griechen Schiffe brannten,
War in deinem Arm das Heil;
Doch dem Schlauen, Vielgewandten
Ward der schöne Preis zuteil."
Friede deinen heil'gen Resten!
Nicht der Feind hat dich entrafft;
Ajax fiel durch Ajax' Kraft,
Ach, der Zorn verderbt die Besten.

## Teukros.

Teukros ist in der Ilias ein Held zweiten Ranges. Als Kämpfer bildet er eine wirkungsvolle Ergänzung zu dem riesigen Hopliten Ajas, seinem Halbbruder. Er handhabt meisterlich den Bogen; der Dichter rühmt von ihm, daß er der Achäer Bester ist in der Bogenkunst, doch auch tapfer in stehender Feldschlacht (Il. XIII 313). Seine Meisterschaft im Bogenschießen rühmt übrigens auch Odysseus im Philoktet V. 1057. Er entspricht dem Pandaros der Troer. Oft sehen wir die Brüder vereint im Kampfe; gedeckt unter dem Schilde des Ajas wie ein Kind unter dem Schutze der Mutter schreitet Teukros einher, scharf spähend, wen sich sein Pfeil zum Ziele ersehe, und schrecklich räumt er auf unter den Feinden (VIII 267 ff.). Auch gegen Hektor richtet er oft sein Geschoß, doch leider wird dieser von Apollon beschützt (z. B. XV 561 f.). Jener auserwählte Held würdigt ihn selbst des Zweikampfs, und Teukros hat die Ehre, von ihm verwundet zu werden. Bei den Leichenspielen für Patroklos gelingt es ihm nicht, den ersten Preis davonzutragen: sein Pfeil durchschneidet den Faden, an dem die Taube flattert, sie selbst durchbohrt Meriones mit einem Meister=

schuß. Dennoch ist er ein wackerer, wertvoller Streiter: läßt sich doch, als die Troer unter seinen Pfeilen dahinsinken (VIII 274 ff.), Agamemnon selbst herbei, ihn mit zärtlichen, ehrenden Worten anzureden: „Teukros, liebes Haupt, Telamonier, Herrscher der Mannen" (VIII 281), und verspricht ihm, wenn Zeus ihm vergönnt, Troja zu zerstören, den ersten Kampfpreis nach dem seinen. Im Rate der Helden schweigt Teukros.

In unsrer Tragödie dient seine Person dem Zwecke, den Leichnam seines Bruders vor der Schmach der Nichtbestattung zu schützen. Darum tritt er auch erst nach Ajas' Selbstmord auf — der Dichter motiviert sein Fehlen vorher mit einem Beutezug nach Mysien — und bildet gewissermaßen die Fortsetzung seines Bruders, d. h. des Spieles gegenüber den gleichfalls neu auftretenden Gegenspielern Menelaos und Agamemnon. Sein eigentlicher Gegner ist Menelaos, den er mit Leichtigkeit abführt; auch gegen Agamemnon kämpft er mit anerkennenswertem Geschick, freilich muß erst ein Größerer kommen, um die ehrenvolle Bestattung des Toten durchzusetzen.

Als Eigenschaften zeichnen ihn aus innige Liebe zu seinem gewaltigen Bruder, die sich in dem wiederholten „o liebster Ajas" malt (V. 977, 996, 1015), und Mut und Entschlossenheit gegenüber den Atriden. Wir dürfen überzeugt sein, er würde eher sterben als die Leiche seines Bruders geschändet sehen (V. 1309). Andere ausgeprägte Charakterzüge fehlen ihm, da er nur eine Nebenfigur ist.

Auch Teukros leidet wie Tekmessa unter dem Fluch der Unebenbürtigkeit,[1] ja, der Dichter hebt dies bei ihm geflissentlicher hervor als bei jener. Als der hochfahrende Agamemnon ihm entgegentritt, schlägt er eine ganz andere Tonart an als bei Homer:

„Du da, das Kind der Kriegsgefangnen meine ich,"
(V. 1228)

dann: „von Sklaven solches zu hören" (V. 1235); „er wagt zu reden wie ein freier Mann" (V. 1258 f.)! und

„Wirst du nicht, erkennend, wer du bist,
Zur Stelle schaffen einen andern, freien Mann,

[1] Im Altertum galt er übrigens sonst als rechter Bruder des Ajas, vgl. v. Wilamowitz, Hom. Unters. S. 245.

Der deine Sache führt vor uns an deiner Statt? —
Denn der Barbaren Zunge — die versteh' ich nicht."

Nun, der verachtete Sklave versteht es, den hochmütigen Pelopiden in seine Schranken zurückzuweisen: der Vergleich, den er zwischen ihnen beiden zieht, fällt nicht schmeichelhaft für Agamemnon aus. Er, Teukros, ist der Sohn eines Telamon und der Königstochter Hesione, die sein Vater als erlesene Gabe aus der Hand des Alkiden empfangen hat, aus der Burg eben der Stadt, deren Zinnen ungebrochen vor den Augen des Belagerers leuchten (V. 1299). Und Agamemnon, wer ist er denn? Der Abkömmling eines Phrygers, der Sproß eines Hauses von Verbrechern, der Sohn einer kretischen Mutter, die sich an einen hergelaufenen Menschen weggeworfen und die der eigene Vater zu einem schimpflichen Tode verdammt hatte.

Nichtsdestoweniger fühlt er doch selbst schmerzlich den Fluch des Bastards. Bitter genug spricht er es vor dem Toten aus (V. 1008 ff.), wie ihn Telamon in der Heimat empfangen wird, dieser gallige Alte, den die Jahre nicht milde, sondern griesgrämig und hart gemacht haben, der sich nicht einmal freut, wenn das Glück ihm lächelt, der, immer jäh zum Zorn, hadert und wütet ohne Grund und ungerecht. Er sieht sein Schicksal voraus (wie Sophokles es in seiner Tragödie Teukros, Äschylus in seinen Salaminierinnen dargestellt hat), daß der eigene Vater ihn unter den sinnlosesten Beschuldigungen aus der Heimat treiben wird: er muß wieder hinaus, auf das unendliche Meer, sich ein neues Salamis zu gründen (Hor. Od. I 7, 21 ff.).

Solche Ahnungen halten ihn aber nicht ab, mannhaft für den Bruder einzutreten, hinter dem er kränkend zurückgesetzt werden wird. Wahrer, tiefer Schmerz erfüllt ihn; wir erkennen es an den Ausbrüchen seines Jammers, als er vor dem Leichnam steht (V. 974 ff.). Er weiß, was er an ihm verloren hat. Wie dem Bruder muß ihm die Heimat zur Fremde werden, sieht er sich hier in der Fremde umgeben von einer feindlichen Welt. Doch, hat er Ajas nicht vor dem Tode bewahren können, so wird er doch seine letzten Wünsche erfüllen, wird den Leichnam vor Entweihung schützen. So kommt ihm denn Menelaos mit seinem brutalen Verbot gerade recht. Man hört hier übrigens nicht bloß

Teukros, sondern den über spartanische Anmaßung erbitterten Athener des fünften Jahrhunderts reden in den Worten:

„Wie darfst du
Gebieten über Kriegsvolk, das er hergeführt?
Du kamst als König Spartas, nicht als unser Herr.“
(V. 1100 ff.)

Um ein Nichts, wie diesen Menelaos, um sein hohles Geschwätz wird er, Teukros, sich den Deut kümmern (V. 1113 f.). Die weiteren Ausfälle des Erbitterten pariert er mit Geschick. Der verachtete „Bogenschütze“ (V. 1120) — jeder merkt den Vergleich mit den skythischen Polizeibütteln der Stadt — hat bewiesen, daß er kein Stümper in dieser Kunst ist, und würde sich auch nicht vor Menelaos fürchten, wenn dieser ihm in schwerer Rüstung entgegenträte. Ohne Furcht wirft er ihm Betrügerei vor, erklärt ihn jeder Schurkerei für fähig, wenn er sie heimlich üben kann, und lacht der leeren Drohungen des Wütenden, der sich ohne Erfolg zurückziehen muß, um einen Mächtigeren herbeizuholen. Doch auch vor Agamemnon fürchtet sich Teukros nicht. Er beschämt den anmaßenden König (s. vor. S.), hält ihm seine Unwahrheiten vor, mit denen er Ajas' Taten herabsetzt, und geißelt den schnöden Undank gegen den Mann, der in die Bresche sprang, wenn die Not am höchsten war — wieder mit einer anachronistischen Anspielung auf die verhaßten Dorer (V. 1285 f.).

Dem Toten ist die Erweisung der letzten Ehre erkämpft und die Ruhe im Grabe gesichert; dem Bruder erübrigt nur noch die Verwünschung derer, welche den Helden beschimpfen wollten, und der Dank an den Mann, der allen Haß vergessen und da geholfen hat, wo er es am wenigsten erwartet hätte. Nur lehnt er in frommer Scheu die edelmütig angebotene Hilfe des Odysseus für die Beisetzung ab: diesen letzten Dienst können nur liebe Hände erweisen. Das Stück klingt aus mit Teukros als letztem Sprecher, mit den Befehlen an die Seinen, dem Toten die letzte Ruhestätte zu rüsten. Ihm bleibt die Pflicht, Tekmessa und Eurysakes zu schützen und zu hüten. Diese Pflicht wird er erfüllen als treuer Bruder und furchtloser Mann.

# Odysseus.

Der Charakter des Odysseus hat durch die Jahrhunderte, in denen griechische Dichtung blühte, bekanntlich eine konsequente Wandlung erfahren. Zwar ist schon in den Homerischen Epen ein wesentliches Merkmal des Helden die List, indessen überwiegen doch durchaus die sympathischeren Züge. Die Ilias feiert ihn als Meister bestrickender Rede, der sich deshalb auch vorzüglich als Vermittler und Gesandter eignet. So bringt er Chryseis zu ihrem Vater zurück und versöhnt den gekränkten Priester, er zwingt das Volk der Achäer, das auf die versuchenden Worte Agamemnons zu den Schiffen eilt, wieder auf seine Plätze zurück, er ist als Gesandter mit Menelaos nach Troja, mit Phönix und Ajas zum zürnenden Achilleus geschickt. — Die Odyssee schildert ihn vor allem als den hehren, standhaften Dulder; seine Leiden und Kämpfe bis zum Ende sind ein ergreifendes Abbild alles Menschenschicksals: Mensch sein heißt ein Kämpfer sein.

Doch schon das nachhomerische Epos läßt die List des Helden stärker und stärker hervortreten. In der (später eingeschobenen) Doloneia der Ilias unternimmt er jenen nächtlichen Spähergang zum troischen Feldlager mit Diomedes, in den kyklischen Liedern entwendet er aus Ilios das Palladion und nimmt den Seher Helenos im Hinterhalt gefangen, seine List allein bezwingt endlich die ragenden Feste. Schon in der Odyssee stammt er von Autolykos, „dem berühmtesten aller Spitzbuben“, und durch diesen von Hermes, dem Gott der Diebe; später leitet man — das ist dorische Einwirkung — seine Herkunft außerdem noch von Sisyphos, dem Urbild menschlicher Hinterlist und Tücke, ab und stempelt ihn selbst zum Typus gewissenloser Ränke und skrupelfreier Arglist. Als solchen übernehmen ihn dann die Tragiker.[1]

In den erhaltenen Tragödien des Sophokles tritt er zweimal auf, im Ajas und im Philoktet. Derselbe Mann aber trägt beidemal grundverschiedene Züge.

Im Ajas erscheint er im Anfang (V. 1—126) und am Schluß des Stückes (V. 1317—1401). Er spricht nur 83 Verse, und doch, wie plastisch ist der ganze Mensch modelliert und wie

[1] Vgl. auch Fragm. Nr. 143 Nauck.

charaktervoll und fein bis ins einzelnste dargestellt! Dieser Odysseus ist eine der edelsten Männergestalten der Sophokleischen Muse, wir dürfen in ihm vielleicht sogar das ideale Porträt des Sophokles selbst sehen. Im wirksamen Gegensatz zu den plumpen, brutalen Atriden verkörpert sich in dieser Erscheinung die Eigenschaft, welche den Hellenen vor allen anderen Völkern auszeichnet, das schöne Maß. In allem, was er tut und sagt, ist er gerecht und besonnen, hilfreich und gut, maßvoll und milde, von reifer Abgeklärtheit des Wesens, erfüllt von echter Frömmigkeit, ein Kenner des Menschenherzens, dem zugleich ein Gott den Zauber herzgewinnender Rede auf die Lippen gelegt hat, ein Philosoph im Kriegerkleide, der die Ohnmacht alles dessen, was da Mensch heißt, erkannt hat und weiß, daß der zerschmetternde Blitz aus der Höhe auch auf ihn herniederfahren kann.

Gewiß, wo es gilt, Unheil zu verhüten, weiß er auch mit kluger List vorzugehen. Als er von Ajas' rätselhafter Tat hört und ahnt, daß hier etwas Unheimliches vorgeht, ist er sogleich freiwillig dem Täter auf der Spur, wie er denn immer auf der Wacht steht für das Wohl des Ganzen. Athene selbst rühmt, daß er als findiger Jäger unermüdlich ist in Anschlägen gegen die Feinde. So ist er auch jetzt an das gefährliche Wagnis gegangen und hat, einem lakonischen Schweißhund gleich, Ajas gewittert, verfolgt, eingekreist. Auch ist er natürlicher Mensch genug, Ajas wieder zu hassen, als dieser seit der Entscheidung im Streit um die Rüstung Achills tödlichen Haß auf ihn geworfen hat. Doch dieser Haß erlischt in dem Augenblick, wo er den Feind im Unglück und dann im Tode sieht. Der untadelige Held beweist sich jetzt als wahrhaft edler Mann, der die Herzen der Hörer, auch der widerwilligen, zwingt und gewinnt.

Er hat Ajas nicht gefürchtet, solange dieser im Besitze seiner leiblichen und geistigen Kräfte gewesen ist, — vor dem Wahnsinnigen, den die Hand der Götter geschlagen, schaudert er zurück. Er verzichtet auf den traurigen Triumph, sich an dem Unglück eines wehrlosen Gegners zu weiden, obgleich die Göttin selbst ihn dazu auffordert. Er bedenkt bei anderer Leid und Tod, daß auch er nur ein schwacher Mensch ist, der beidem verfallen wird wie der andere. Darum ergreift ihn tiefstes Mitgefühl mit dem einst Starken und Gewaltigen, der nun im Staube liegt:

„Ich beklage ihn,
Den Unglückſel'gen, dennoch — iſt er auch mein Feind,
Denn in ein ſchwer Verhängnis iſt er ja verſtrickt.
Und mit dem ſeinen prüf' ich auch mein eigen Los:
Seh' ich doch, daß wir alle, die da leben, ſind
Nur leere Schemen, Schattenbilder weſenlos."
(V. 121 ff.)

„Es fürchte die Götter das Menſchengeſchlecht!" Ajas hat ſich überhoben und iſt gefallen, Odyſſeus bleibt im frommen Sinn der Nichtigkeit des Menſchen eingedenk, er beugt ſich vor der Macht und dem Walten der Götter, nimmt — anders als Ajas! — dankbar den Schutz Athenes, ſeiner „lieben Herrin", der „teuerſten der Göttinnen", hin und läßt ſich in allem von ihr lenken und leiten. Aus dieſer Frömmigkeit entſpringen ſeine andern edlen Eigenſchaften, ſo die verzeihende Milde, die unbeirrte Gerechtigkeit in der Beurteilung und Behandlung des Nächſten. Er vergibt Teukros, wenn er wieder ſchilt, wo er geſcholten ward. Vor allem ſoll, ſo mahnt er, der Menſch Gerechtigkeit üben, das Recht nicht mit Füßen treten, auch in ſeinem Urteil über den Feind gerecht bleiben. Er ſelbſt erfüllt dies Gebot zuerſt und zwar gegen den Mann, der ihn ſeit jener Entſcheidung am grimmigſten gehaßt hat; er erkennt willig ſeine Größe und ehrt damit ihn und ſich ſelbſt.

So bleibt ſein Urteil ungetrübt von Leidenſchaft. Ein Frevel iſt es, den Edlen noch im Tode zu beſchimpfen, ihm gar die Beſtattung zu verweigern. Darum tritt er für den „hehren Toten" ein vor Agamemnon. Seine Ruhe und Klugheit gegenüber dem Mächtigen, deſſen Wille entſcheidet, zeigt den Meiſter in der Behandlung der Menſchen. Es iſt nicht bloß das Bewußtſein, daß Odyſſeus dem Heere unerſetzlich iſt, welches Agamemnon zur Nachgiebigkeit veranlaßt, ſondern vor allem die ſittliche Überlegenheit und die Macht der Perſönlichkeit, welche ihn zum Rückzuge zwingt. Wie ſchweres Unrecht hat doch Ajas und der Chor Odyſſeus angetan, jener, als er ihn im Verdachte ſchadenfrohen Triumphes hatte, dieſer, als er meinte, er ſtachle das Heer mit giftigen Reden zum Haß gegen Ajas auf! Beſchämt erklärt ihn der Chor für einen edlen, weiſen Mann, da Odyſſeus ſich auch erbietet, den Toten mit zu beſtatten: denn die verſöhnende Macht

des Todes hat bewirkt, daß aus dem Gegner ein Freund geworden ist. Wahrlich, auch Teukros hat Ursache zu seiner dankbaren Anerkennung, daß Odysseus, Ajas' bitterster Feind, allein für den Toten eingetreten ist und die Schmach von ihm abgewendet hat. Und wenn er meint, aus Scheu vor dem Unwillen des toten Bruders die Hilfe des einstigen Feindes zurückweisen zu sollen, so ehrt es Odysseus, daß er die Gefühle des Teukros versteht und schont, und daß er ohne Empfindlichkeit über die Ablehnung zurücktritt.

Allein die Einwirkung dieses edlen Charakters führt den versöhnenden Schluß der Tragödie herbei.

Ein idealer Odysseus wie dieser war für den Philoktet unmöglich. Hier kam dem Dichter der hinterlistige Ränkeschmied gelegen, als welchen ihn sonst die Tragödie, besonders Euripides, nach dem Vorgehen des späteren Epos darzustellen beliebt.

Nicht, daß der Odysseus des Philoktet ein Teufel von Natur, wie Jago, oder aus Grundsatz, wie Richard III. wäre. Aber ihn hat das harte Leben eine Weisheit gelehrt, deren bodenlose Frivolität nur von der Schamlosigkeit übertroffen wird, mit der er sie verkündet. In seiner Jugendzeit behauptet er ebenso sentimentale Regungen verspürt zu haben wie Neoptolemos, daß man nämlich immer brav und wacker sein solle, daß ein Held nur mit dem Schwerte dreinschlagen und ein Muster von Edelmut sein müsse. Er hat längst erkannt und erprobt, daß die Zunge stärker ist als die Faust, daß das Wort die Welt regiert und nicht die handhafte Tat. Wer der Rede in kluger Berechnung und Erfindung Meister ist, der lenkt die Menschen und Dinge nach seinem Willen. So ist er geworden, als der er sich auf der Höhe des Lebens zeigt: ein harter Realpolitiker, der nur sein Ziel ins Auge faßt und es mit allen Mitteln zu erreichen sucht, ein gewiegter Weltmann und Diplomat, der seinem Gegner mit gewinnendem Lächeln die Hände schütteln würde, um den Betörten aus dem Hinterhalt desto sicherer zu verderben, ein kalter Rechner, dem Wahrheit und Lüge, Gerechtigkeit und Trug gleichwertige Figuren auf dem Schachbrett des Lebens sind und mit denen er operiert je nach den

Chancen, die sie ihm zum Gewinne seines Spiels bieten, ein schamloser Cyniker, dem der Respekt vor dem, was gut und sittlich, ein überwundener Standpunkt ist und den es gänzlich kalt läßt, was man über ihn denkt und spricht, der geborene Intrigant, der seinem natürlichen Instinkte folgend lieber vom sicheren Versteck aus die Fäden einer Verschwörung leitet als mit offenem Visier kämpft.

Darum ist er in der Emporosszene (V. 539 ff.), wo er unter der Maske eines Händlers den Stand der Dinge unerkannt revidieren, wo er sicher warnen und leiten kann, in seinem Element. Er bezweckt außerdem, den ahnungslosen Philoktet seinem vermeintlichen Freunde Neoptolemos völlig in die Arme zu treiben, und er erreicht seinen Zweck mühelos. Wie könnte Philoktet auch Verdacht schöpfen, daß hier eine doppelte Intrige spielt? Dieser verschmitzte, vorsichtige Händler, welcher das Heer vor Ilios mit guten Sachen aus der Heimat versorgt, weiß, was eine wichtige Nachricht für den Empfänger wert ist, mag der Dank in klingender Münze oder mit einer Gefälligkeit gezahlt werden. Er bedenkt auch, welch gefährliches Spiel er gegen die Atriden spielt, von deren gutem Willen sein Brot abhängt. Darum betrachtet er die verdächtige Gestalt Philoktets scheinbar mit mißtrauischen Augen, will zunächst von Neoptolemos wissen, wer er ist, und spannt durch die leise Unterhaltung mit Neoptolemos die Erwartung Philoktets auf das höchste. Mit seinen Nachrichten kommt er erst heraus, als er sich vor Verrat gesichert sieht und Philoktet in der Stimmung ist, in der er ihn haben will. Die Wirkung auf den Arglosen ist dann vollständig.

Überhaupt handelt er immer nach der Maxime, daß die Vorsicht des Mutes bessere Hälfte ist. In den Fällen, wo er sich gezwungen sieht, mit seiner Person einzutreten, um seine Pläne nicht vereiteln zu lassen, spielt er eine wenig rühmliche Rolle. Als der reuige Neoptolemos entschlossen ist, den Bogen zurückzugeben, droht er:

„Es gibt jemand, der dich daran verhindern wird.“
(V. 1241)

und zu unserer Überraschung vernehmen wir, daß dieser Jemand das Volk der Achäer ist; zaghaft fügt er dann erst sich selbst hinzu. Er wagt sogar die Hand ans Schwert zu legen, besinnt sich dann

aber eines Bessern und zieht vor, mit Angeberei beim Heere zu drohen. Ebenso bringt er sich schleunigst vor dem gespannten Bogen Philoktets in Sicherheit, wofür er die gründliche Verachtung des Helden erntet (V. 1305). Vor diesem hat er überhaupt eine fast kindische Angst, solange er ihn im Besitz seiner Waffe weiß. So im Anfang, wo er sich vorsichtig unten hält und Neoptolemos die Klippe hinaufschickt, um die Höhle zu untersuchen, und dann, als er den Späher ausstellt, daß er ja nicht von Philoktet überrascht wird. Wo er ihn wehrlos sieht, verfährt er desto brutaler.

Sein Element ist die Intrige, Hermes der Listige sein Idol. Auch jetzt hat er seinen Plan fein ersonnen und hofft, den Auftrag, den ihm die Atriden und das Heer erteilt haben, zu glücklichem Gelingen zu führen. Die Hauptaufgabe besteht darin, sich in den Besitz des Bogens zu setzen; von der Person Philoktets sieht er zunächst ab. Leider darf er sich selbst nicht blicken lassen, sonst wäre es ihm ein leichtes, dem Arglosen die Waffe abzulocken. Also muß Neoptolemos zu Lug und Trug angeleitet werden. Dies ist aber nicht leicht, denn Neoptolemos ist ein edler, unverdorbener Jüngling. Doch er hat schon weislich vorgebaut. Neoptolemos soll nur ja nicht glauben, daß er, Odysseus, ein Unmensch ist. Er hat Philoktet seiner Zeit allerdings leider aussetzen müssen, aber auf Befehl der Atriden. (Nach Philoktets Worten V. 1208 behaupten diese das Gegenteil.) Er hat ihn auch nicht etwa ohne weiteres auf die erste beste Stelle des Strandes gesetzt; nein, eine schöne Höhle hat er ihm ausgesucht mit Schutz vor Kälte und Hitze, sogar eine Quelle sprudelte damals ganz in der Nähe. — Nun muß Philoktet ja leider auch noch seinen Bogen hergeben, und zu diesem Zweck muß Neoptolemos lügen und stehlen lernen. Darum entwickelt er dem unerfahrenen Jüngling seine Philosophie. Man glaubt einen modernen Sophisten zu hören, der die athenische Jugend mit den schillernden Lehren seiner Lebensweisheit berückt und verdirbt. Und wirklich gelingt es Odysseus bei Neoptolemos anfangs. Der Jüngling soll sich nicht entsetzen, wenn er etwas „Neues" (V. 52) hört. Den Ruhm, Miteroberer Trojas zu werden — das weiß er — kann er nur gewinnen, wenn er den Bogen bekommt. Das ist aber nur durch List und Lüge

möglich. Wenn die Lüge zum Ziel führt, so ist sie nichts Unsittliches. Wer mit Erfolg lügt, ist nicht schlecht, sondern nur weise, und wer den Sieg gewinnt, hat auch das Recht. Darum wird Neoptolemos, wenn er ihm folgt, nicht bloß den Ruhm der Tapferkeit, sondern auch der Weisheit gewinnen.

Solche Sophistik verbindet sich mit cynischer Schamlosigkeit und Frivolität, die mit ihren Zumutungen an Neoptolemos am unverhülltesten hervortritt in dem frechen Wort:

„Jetzt zu schamlosem Werke gib dich mir, vom Tag
Nur eine kurze Spanne: für die Zukunft dann
Laß nennen dich den frommsten aller Sterblichen."

(V. 83 ff.)

Wer wird sich auch an so altmodische Anschauungen wie Frömmigkeit und Gerechtigkeit binden! Sie sind nur gut, um Gimpel zu fangen. Er kann, wie er will. Braucht man einen „Schurken", nun wohl, er steht zur Verfügung; — einen „Ehrenmann", so will er den sehen, der gerechter, besser, frommer ist als er. Wo es paßt und schön klingt, zitiert er auch die Götter; ja, er ist gerecht in allen Sätteln.

Auch denke man von ihm, was man will: nichts ist ihm gleichgültiger. Als Philoktet merkt, wer der eigentliche Räuber seines Bogens ist, ruft Odysseus ihm zu:

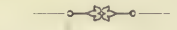
„Ja ich, kein andrer, wiss' es wohl; das geb' ich zu."

Und Neoptolemos fordert er auf, wenn es zweckdienlich ist, die ärgsten Greuel von ihm auszusagen und so viele er will.

Aber alle Schlauheit und Hinterlist führt doch diesmal nicht zum Ziele, mag er auch außerdem noch so sinnreiche und anschauliche Märchen — wir kennen ähnliche aus der Odyssee — aus dem Nichts herausgesponnen haben. Am kläglichsten wird er an Philoktet zuschanden. Welch blöder Tor ist doch der sonst so Kluge und Geriebene, wenn er meint, diesen Mann von Eisen mit roher Gewalt bezwingen zu können! Ebensowenig, wie ihm satanische List etwas hilft (s. die Charakteristik Philoktets). Soll sein letzter Versuch überhaupt einen Sinn haben, so muß er wohl hoffen, ihn mit Hilfe seiner glatten Zunge noch versöhnen zu können, wenn er ihn erst auf dem Schiffe oder im Feldlager hat, denn er weiß

ja, daß der Zweck seiner Sendung erst erreicht ist, wenn sich der Held durch gütliche Überredung hat gewinnen lassen.

So bleibt dieser Charakter unerfreulich vom Anfang bis zu dem kläglichen Effekt seines Verschwindens. Wenn man annehmen darf, daß Sophokles überhaupt in seinen Dichtungen eine Tendenz verfolgt habe, so ist es hier, wo man den entsittlichenden, diesmal freilich noch glücklich paralysierten Einfluß einer verlogenen Sophistik auf eine junge Seele beobachten kann. (V. 375, 50 ff., 96 ff., 108, 1049 ff., 1254 ff., 15 ff., 6 f.)



## Menelaos und Agamemnon.

Im Epitaphios auf die Gefallenen des Jahres 431 entwickelt Perikles die Grundsätze, welche Athen groß gemacht und die Stadt zur Hochschule von Hellas und zum Mittelpunkt hellenischen Wesens erhoben haben. Die ganze tiefsinnige Gedankenreihe des Redners durchzieht der Gegensatz zu Sparta. Athen hat seine Größe zu verdanken dem Geiste der Freiheit, welcher sich ausprägt in seiner Verfassung und in seinen Gesetzen, in dem politischen und sozialen Leben seiner Bürger, in der Erziehung seiner Kinder, in der weitherzigen und großmütigen Behandlung der Nichtathener. Dieser freiheitliche Geist, welcher die Politik des Staats und die öffentliche wie die häusliche Tätigkeit seiner Bürger durchweht, steht, wie der Redner mit durchgehender Parallele hervorhebt, in scharfem Gegensatze zu dem spartanischen Wesen, zu seiner Engherzigkeit, zu seinem Mißtrauen, zu der prinzipiellen Knebelung persönlicher Freiheit und Eigenart, zur knechtischen Furcht seiner Bürger vor den regierenden Organen.

Kein Wunder, wenn der Kontrast ionischen und dorischen Wesens auch den gegenseitigen Haß gebiert, wenn dieser in den Herzen der Athener noch stärker entfacht wird durch den unerträglichen Hochmut Spartas, welches seine hegemonischen Ansprüche über ganz Griechenland auch nach den Perserkriegen zwar kaum noch zum Ausdruck brachte, aber doch niemals aufgab.

Dieser Haß hat auch dem Dichter die Feder geführt bei der Charakterzeichnung der Atriden, vor allem des Menelaos als

Königs von Sparta. — Wir erkennen im Ajas den Menelaos der Ilias nicht wieder, den blonden, den wackeren Rufer im Streit, den Löwen (Il. XVII 657), den Adler (XVII 674), der den windigen Paris zaust, daß es eine Art hat und uns mit heller Freude erfüllt, der bieder und ohne Falsch größere Sympathie erweckt als sein Bruder. Sophokles macht aus ihm — wie denn auch sonst die Tragiker bei der tödlichen Feindschaft gegen Sparta seinen Charakter zum Schlechten verändert haben — einen rachgierigen, anmaßenden Tyrannen, der brutal handelt, wenn er es wagen kann, einen prahlerischen Maulhelden und elenden Feigling, der mit leeren Drohungen zurückweicht, wenn ihm ein Mann entgegentritt.

Der Chor bezeichnet ihn noch vor seinem Auftreten als Bösewicht, der über fremdes Unglück lacht (V. 1042 f.). Als solchen gibt er sich denn auch und erregt vollauf den Abscheu und die Verachtung, welche der Dichter beabsichtigt. Auf Teukros' Frage, wen der Chor auftreten sieht, antwortet er:

„Menelaos, dem zulieb' gerüstet diese Fahrt."
(V. 1045.)

Der Mensch, für den Tausende geblutet, für den Ajas Wunder der Tapferkeit getan hat, kommt, um den Toten den Geiern als Beute zu überantworten; daneben aber hat ihn das Verlangen hergetrieben, dem toten Löwen noch einen Eselstritt zu versetzen. Als Teukros nach den Gründen der Nichtbestattung fragt, herrscht er ihn an:

„Befehl von mir, vom Oberfeldherrn auch Befehl,"
(V. 1050)

als ob er einem Bundesgenossen etwas zu befehlen hätte! Er hat immer Angst vor dem Lebendigen gehabt, der auf seine Worte niemals hat hören wollen (V. 1070). Wann Menelaos wohl gewagt haben mag, dem Fürsten zu gebieten, den er jetzt einen Gemeinen zu nennen sich erfrecht! (V. 1071.) — Doch glücklicherweise ist Ajas ja nun tot, jetzt kann er, Menelaos, triumphieren (V. 1088). Freilich, es war gut, daß die Götter in jener Nacht eingriffen, sonst war er verloren. Doch nun ist er hier der Herr!

Daß er davon weit entfernt ist, beweist ihm Teukros mit aller wünschenswerten Deutlichkeit. Zwar weiß er sich gewaltig

in die Brust zu werfen, doch Schritt vor Schritt muß er vor Teukros' sieghafter Schlagfertigkeit zurückweichen. Für den schimpflichen Vorwurf, ein gemeiner Betrüger zu sein (V. 1135 ff.), den jeder Mann mit einem Schwertschlag beantworten würde, hat er nur eine lahme Ausrede und nichtige Drohung, steckt ihn aber im übrigen ruhig ein. Weiterem Bramarbasieren begegnet Teukros mit ruhiger Entschiedenheit, so daß der Prahlhans es vorzieht zu verschwinden, was er mit einer Motivierung begleitet, welche an die Fabel vom Fuchs und den Weintrauben erinnert (V. 1159 ff.).

Und dieser Mensch ist der Verkündiger spartanischer Staatsquintessenz. Wir kennen auch sonst ihre Maximen, die sich auf die niedrigste Auffassung von Mensch und Menschentum gründen. Diese vertritt hier Menelaos mit den Worten (V. 1073 ff.):

„Denn niemals könnte in dem Staate das Gesetz
Die rechte Geltung haben, wenn nicht Furcht regiert,
Noch könnte man dem Heer gebieten mit Vernunft,
Wenn als Schutzwehren drohten nicht die Furcht, die Scheu. —
So gelte nur ein heilsam Schreckgebot: die Furcht."
(V. 1084.)

Allerdings stehen solche Prinzipien im schärfsten Gegensatze zu der Quelle, aus der in Athen der Gehorsam gegen die Gesetze fließt. „Freiwillig und aus der Überzeugung von der sittlichen Notwendigkeit des Staats tun, was dieser gebietet, das ist die höchste Aufgabe des freien Mannes."

---

Hochfahrend und übermütig im Glück — kleinmütig und verzagt im Unglück; der Völkerhirt, mahnend und treibend zum Kampf und selbst seinen Mann stehend unter den Helden — aber in schlimmer Not zweimal zur Flucht auf die Schiffe und zum Abzug ratend; brutal gegen die Kleinen und Schwachen, doch auch gegen einen Achilleus, wenn er glaubt, es sich ungestraft herausnehmen zu dürfen — und wieder zurückweichend vor männlichem Mute; im ganzen betrachtet eine unharmonische, wenig erfreuliche Erscheinung: das ist der Homerische Agamemnon. Der Sophokleische unterscheidet sich nicht wesentlich von ihm, nur daß der Dichter den Zug der Verzagtheit gestrichen hat, weil er ihn

im Stück nicht gebrauchen konnte, doch dafür ihn mit verbissener Feindschaft und roher Rachsucht gegen den toten Gegner begabt.

Sein hochfahrendes Wesen gegen Teukros wurde schon gezeigt, sein Haß gegen Ajas macht ihn ungerecht gegen die Verdienste des Helden.

„Wer ist er denn?
Wo ging und stand er, wo auch ich nicht war?“

so behauptet er, die Wahrheit biegend (V. 1237 f.). Nicht die Leute mit breiten Schultern und Stiernacken sind die brauchbarsten (V. 1250 f.), auch nicht die gefürchtetsten. Die Peitsche genügt, den breitflankigen Stier auf der richtigen Bahn zu halten. Auch Teukros wird sie fühlen, wenn er wagen sollte, sich vor den toten Ajas zu stellen, der jetzt nur noch ein Schatten, ein Nichts ist (V. 1253 ff., 1231). Er kann dem Gegner, der da als stiller Mann vor ihm liegt, neben dem ein Weib in stummer Trauer steht, an dem ein Kind mit den Symbolen der Bitte in seinen Händchen sitzt, auch im Tode nicht vergeben, er hält Verzeihung sogar für Inkonsequenz und Schwäche (V. 1358 ff.). Ohne Verständnis für Odysseus' Edelmut fragt er naiv:

„Mußt auf den Toten du nicht setzen auch den Fuß?“
(V. 1348.)

Vor der ruhigen Sicherheit, der dialektischen und sittlichen Überlegenheit des Odysseus zieht er seinen Entschluß zwar wieder zurück, — fühlt er doch zu tief, was Odysseus ihm wert ist (V. 1370 f.), verharrt aber für seine Person in seinem Haß noch über das Grab hinaus:

„Doch dieser wird, mag hier er oder im Jenseits sein,
Verhaßt mir bleiben“ (V. 1312 f.).

Das ist sein letztes Wort.



# Tekmessa.

Die soziale Stellung und sittliche Wertschätzung der Frau ist ein sicherer Gradmesser für die innere Gesundheit der Menschheit im ganzen und der Völker im einzelnen, sowie für das sittliche Niveau, auf dem sie stehen. Mit dem Wechsel der Jahrhunderte und Jahrtausende ist es gestiegen oder gesunken. Die griechische Heroenzeit stellt das Weib dem Manne gleich; höchster Achtung und Verehrung erfreuen sich die Gattinnen der Fürsten; sie treten auch hervor aus der Stille des Frauengemachs, und wo sie erscheinen, beugt sich der Mann ihrer Hoheit und Schönheit. Penelope, Arete, Helena, Andromache sind Beispiele dafür.

Auf gleicher Höhe steht die Frau in der attischen Tragödie. Doch schon im Zeitalter der Tragiker, im fünften Jahrhundert, ja bereits früher drückt der Einfluß des rohen Dorertums im Mutterlande und die Anschauungen des Orients, welche durch das Bindeglied der asiatischen Jonier von Osten her auch nach Attika eindringen, die Frau herunter. Sie ist von Natur die schwächere und vermag sich gegen Roheit und brutale Gewalt mit den Waffen ihres Geschlechts nicht zu wehren und zu schützen. Dazu kamen, langsam, aber sicher wirkend, die verheerenden und entsittlichenden Folgen der Sklaverei, auf deren breiter Grundlage das ganze Leben des Altertums ruhte. So unterschied sich schließlich das Los der antiken Frauen wenig von dem orientalischer Haremsdamen. Einen Wandel zum Besseren hat erst die hohe Achtung, welche der Germane vor dem Weibe empfand, und der Einfluß des Christentums bewirkt; doch bedurfte es langer Jahrhunderte, um die Frau wieder auf die Höhe zu erheben, welche ihr gebührt und welche allein die Menschheit vor sittlicher Fäulnis und vor dem Niedergange bewahrt.

Diese scheinbare Abschweifung war doch nötig, um die Stellung und den Charakter der Gemahlin des Helden Ajas richtig zu verstehen und zu würdigen. Tekmessa erregt unser, der Modernen, Mitgefühl in weit höherem Grade als Ajas; allerdings ist es zweifelhaft, ob der antike Zuschauer ebenso empfunden hat und ob dies in der Absicht des Dichters lag. Jedenfalls zeigt sich hier wieder die schon mehrfach hervorgehobene Verwandtschaft des Sophokles mit dem Wesen unseres größten Dichters: wie Goethe war er eine weibliche Natur; beide Dichter entwickeln daher ihre größte Meisterschaft in der Darstellung von Frauencharakteren. Dies hat Sophokles auch hier bewiesen.

Tekmessa gehört wie Briseis und Chryseis zu jenen unglücklichen Geschöpfen, welche das grauenhafte antike Kriegsrecht zu Sklavinnen des Siegers erniedrigt, mögen sie auch königlichen Geblütes sein. Es hängt ganz von der Willkür ihres Herrn ab, ob er das Hand- und Halsrecht, das er über sie hat, dazu gebrauchen wird, sie zu willenlosen Opfern seiner Lüste zu machen oder ihnen eine würdigere Stellung anzuweisen. Wir dürfen nicht wagen, uns das namenlose Elend, den ganzen Jammer vorzustellen, welcher diese Unglückseligen erfaßt, wenn sie die Faust des Siegers von der Brandstätte ihrer Heimat und den Leichen ihrer Lieben weg auf sein Lager reißt. Solchen Gedanken macht nur die Erwägung erträglich, daß das Los des Besiegten auch den Sieger treffen kann — die römischen Frauen fegten, wie Polybios erzählt, mit ihrem Haar den Boden der Tempel, als Hannibal vor den Toren der Stadt stand.

Tekmessa ist das Glück geworden, daß Ajas' Gnade sie zu seiner Gemahlin erhoben hat. Sie hat sogar den verschlossenen Helden lieben gelernt und ihm einen Sohn geschenkt, der die Gatten verbindet. Aber es bleibt doch ein scharfer Unterschied zwischen ihrer Stellung und der einer vollbürtigen Gemahlin, analog derjenigen, welche Teukros als Sohn der kriegsgefangenen Königstochter Hesione Ajas gegenüber in den Augen der andern hat. Sie ist und bleibt die „speergewonnene“, wie der Chor zweimal hervorhebt, bezeichnend gleich bei seiner ersten Begrüßung Tekmessas V. 211 und später V. 894. Mit verhaltenem Stolze sagt die Tochter des Phrygerfürsten Teleutas V. 487 f., daß sie einem

freien Mann entsprossen ist, der wie nur einer durch Macht und Reichtum hervorragte; aber Ajas ist doch gekommen mit Heeresmacht, hat ihr Vaterland verwüstet und Vater und Mutter getötet (V. 515 f.).[1] Denn aus diesen Versen (s. flg. S.) dürfen wir den Schluß ziehen, daß er der Mörder ihrer Eltern ist. Tekmessa ist nur zu zartfühlend oder zu scheu, dies direkt auszusprechen, und setzt statt seiner „das rohe Schicksal" ein. „Jetzt bin ich Sklavin!" Also bis zuletzt dies schreckliche Bewußtsein. Das Gefühl angstvoller Scheu, das der Sklave vor seinem Gebieter hegt, spiegelt sich auch in ihren Benennungen und Anreden wider. Nur einmal nennt sie ihn „o lieber Ajas" (V. 529), an seiner Leiche „unglücklicher Ajas" (V. 923). Sonst ist er ihr „Herr" (V. 368, 465, 585), der „Herrscher" (V. 510, 593), der „große, von wilder Kraft" (V. 205), der „berühmte" (V. 216).

Trotz alledem hat sie sich in ihr Los gefunden, finden müssen. Ihr ist es ja glücklicher gefallen als so vielen Schicksalsgefährtinnen. Ihr Gatte ist ein zwar rauher, aber doch ehrenhafter Mann. Ja sie hat ihn selbst lieben gelernt mit all der entsagungsvollen Hingebung, der ein rechtes Weib fähig ist. Tekmessa ist ein Typus demütiger, duldender Liebe. Sie kann mit größerem Recht als Iphigenie sagen:

„Ich rechte mit den Göttern nicht, allein
Der Frauen Zustand ist beklagenswert. —
Wie eng gebunden ist des Weibes Glück!
Schon einem rauhen Gatten zu gehorchen,
Ist Pflicht und Trost."

Ja, sie klammert sich an ihn, denn er ist der Mittelpunkt ihres Lebens, ihr Ein und Alles geworden, ihr Stab und ihre Stütze. Deshalb darf er sie auch nicht verlassen, wie Hektor sich nicht von Andromache reißen darf, um dem schrecklichen Peliden entgegenzustürmen, der ihr schon den Vater und die Brüder getötet und die Mutter, die nun auch schon tot ist, geraubt hat. Auch in der Szene nämlich, wo die Angst um Ajas Tekmessas Gefühle unwiderstehlich heraustreibt, hat dem Dichter die flehentliche Bitte Andromaches vorgeschwebt, deren Höhepunkt die Verse bilden:

[1] Wie Achilleus auf einem ähnlichen Raubzuge Andromaches Vater Eetion (Il. VI 415).

„Hektor, du bist ja nun doch mir Vater, erhabene Mutter,
Bruder auch mir und du mein blühender Lagergenosse.
Drum erbarme dich jetzt und weile dort bei dem Turme,
Daß du dein Kind zur Waise nicht machst und zur Witwe die
Mutter.“ (Il. VI 429 ff.)

So fleht Tekmessa V. 514 ff.:

„Denn nichts mehr hat mein Auge, drauf es blicken kann,
Als dich. Mein Vaterland verwüstete dein Speer,
Die Mutter, den Erzeuger hat hinweggerafft
Ein grauses Schicksal in des Hades Todesschlund.
Du bist geworden nun mein Vaterland und du
Mein Reichtum, in dir ist beschlossen all mein Glück.
Und denke mein ein wenig: soll doch auch der Mann
Vergessen nicht, wenn süße Liebe er genoß.“

Wir wissen nicht, wie Tekmessa sich in Zeiten eines relativen Glücks gibt, wir lernen sie nur in der Angst und in dem Unglück kennen, welches mit der Katastrophe ihres Gemahls auch über sie hereinflutet. Vor und nach dem Tode des Helden ist sie ganz Schmerz, Liebe, Demut, und in allem Schreckensgraus bleibt sie doch ein tapferes, besonnenes Weib, unsers Mitgefühls und unserer Bewunderung im höchsten Grade wert.

Wie mag sie zittern, als sie mit dem sicheren Instinkt des liebenden Weibes merkt, daß Ajas auf Unheimliches sinnt, und als sie vergebens ihn zurückzuhalten sucht (V. 285 f.)! Sie empfindet feiner als der Chor, wenn sie das Erwachen des Helden aus dem Wahnsinn für ein doppeltes Unglück hält (V. 269 ff.). Wie malt sich die Angst um ihr Kind, nach dem Ajas V. 339 ruft, in den unruhigen Sätzen mit verschiedenem Subjekt: „Eurysakes, er ruft nach dir! Was sinnt er nur? Wo bist du? Ich Unselige!“ Hat sie doch den Knaben vor den Händen des im Wahnsinn Wütenden soeben mit rascher Fassung und Besonnenheit in Sicherheit gebracht. Sie würde auch zur Löwin werden, um ihr Junges zu verteidigen (V. 987).

Sie fleht Ajas an, sich seiner Verzweiflung nicht so haltlos hinzugeben (V. 368):

„Ajas, mein Herr, ich bitte dich, ach, sprich nicht so.“

Als er sich den Tod wünscht, sagt sie:

„Wenn du dies bittest, bitte auch um meinen Tod,
Denn was soll ich noch leben, wenn du bist dahin?"
(V. 392 f.)

Wäre Ajas ein weicherer Charakter, als er ist, so würde ihn die ergreifende Rede Tekmessas V. 485 ff. zur Änderung seines Entschlusses bewegen, so wirkungsvoll ist ihr Hinweis darauf, wie demütigend es für ihn sein muß, wenn er sie und seinen Sohn dem Hohn übermütiger Feinde ausgesetzt und sie das bittere Brot der Sklaverei essen sieht, so wirkungsvoll die Mahnung, der greisen Häupter seiner Eltern, der drohenden Verwaisung seines unmündigen Kindes, ihrer eigenen Verlassenheit zu gedenken. Welche Demut, als er sie rauh abweist:

„In allem, liebster Ajas, will ich folgen dir." (V. 529.)

Aber sie fährt fort mit ihren verzweiflungsvollen Fragen und Bitten, da sie seinen Willen zum Tode begreift (V. 585 ff.). Sie läßt ihn nicht, wie Jakob den Herrn, er folge ihr denn; selbst der Befehl an die Diener, sie fortzuschaffen, läßt sie nicht von der Stelle weichen. Dann, als die scheinbare Nachgiebigkeit des Helden sie kaum hat aufatmen lassen und sie das Äußerste abgewendet glaubt, scheucht sie die beunruhigende Warnung des Sehers, Ajas heute nicht aus dem Zelte zu lassen, sonst sei es zum Unheil, wieder auf wie ein gehetztes Wild, das im Gebüsch hingesunken ist und nun wieder die Meute auf den Fersen spürt (V. 787 f.). Wie sie aufschreit, wie sie trotz allem die Besonnenheit nicht verliert und umsichtig, wie ein Feldherr seine Truppen dirigiert, den Dienern befiehlt, Teukros schnell zu holen, dann den Chor verteilt, teils von Westen teils von Osten her den Strand nach Ajas abzusuchen! (V. 804.) Wie es sie selbst nicht im Zelte hält, wie sie fortstürzt, ihn auch zu suchen! Und sie, sie findet ihn mit dem Auge der Liebe, nicht die Mannen (V. 866 ff.).

Sie sorgt auch für den Toten noch, soweit sie kann; ach, es ist wenig. Sie bedeckt den Leichnam mit ihrem Mantel, denn selbst für einen Freund ist der Anblick schaurig, da aus den noch zuckend arbeitenden Adern das schwarze Blut hervortropft. Ihren wehrlosen Helden der Rache der Feinde zu entreißen muß sie andern überlassen, doch auch von ihr hält Eurysakes eine Locke in den

Händchen, als er an der Leiche sitzt, um zu flehen, wenn die fremden, argen Männer kommen. In ihrem Herzen ist neben dem ungeheuren Schmerz nur noch für Bitterkeit Raum, gegen die Götter, an deren Beistand sie nicht mehr glaubt, da sie solches geschehen lassen konnten (V. 949 f.), und gegen die Feinde, die ja nun frohlocken und triumphieren dürfen, denen aber vielleicht auch bald die Stunde der Vergeltung schlägt (V. 961 ff.). Für sie selbst bleibt der Witwenschleier.

## Athene.

Pallas Athene schirmt und schützt die Achäer vor Troja in unserer Tragödie wie bei Homer; dieses Mal aber gegen einen Feind im eigenen Lager, gegen den sie auch in eigener Sache vorzugehen Veranlassung hat. Sie hat sich die Rache für die ihr widerfahrene Kränkung vorbehalten und bis zu einer günstigen Gelegenheit aufgespart; jetzt, wo der Mordanschlag des Helden sie auch objektiv zum Einschreiten berechtigt, soll er dafür büßen, daß er in einem Augenblick unbesonnener Überhebung ihre Hilfe zurückgewiesen hat.

Athene, die schlachtenfrohe Lieblingstochter des Zeus, ist zwar eine Göttin, und Götter pflegen in der Tragödie nur von der Höhe des Theologeion aus zu den Menschen in bedeutungsvollen Augenblicken, besonders am Schluß, zu sprechen; hier führt sie der Dichter gleich im Prolog des Stückes ein als handelnde Person, neben Odysseus stehend, wenn auch seinem Auge unsichtbar. Auf dem Spielplatze, nicht auf dem Dach ist sie zu denken, denn sie zeigt sich Ajas, als sie ihn aus dem Zelte ruft (V. 93). Es würde lächerlich sein, wenn man annehmen müßte, Ajas renke sich vor der Tür den Hals aus, um der Göttin auf dem Theologeion ansichtig zu werden.

Sophokles darf die Göttin als handelnde Person einführen, denn die Homerischen Götter sind ja nur potenzierte Menschen und also Charaktere. Ja, Odysseus vergißt im Gespräch mit ihr offenbar, daß er eine Göttin vor sich hat, sonst würde er V. 76 nicht beschwörend zu ihr sagen: „Nein, bei den Göttern!“ Mit

dem Auge sucht der Zuschauer die Göttin freilich vergebens, während sie sich in der Ilias den Menschen leibhaftig zeigt: an dem schrecklichen Glanz ihrer Augen ist sie kenntlich (Il. I 200), wie Siegfried an den Völsungenaugen; von dem Gewicht ihres Leibes kracht die Achse am Wagen des Diomedes. Die Glaukopis tauft Sophokles um in Gorgopis:

„Zeus' Tochter, unbezwungen, mit der Gorgo Blick"

nennt sie Ajas V. 450; Odysseus sieht sie nicht (V. 15), und auch Tekmessa erzählt dem Chor, Ajas habe vor dem Zelt mit einem Schatten gesprochen (V. 301). Aber ihre Stimme tönt wie Erzdrommetenklang,[1] gleich der ehernen Stimme des Stentor und des Achilleus, als er im Zorne, sonst waffenlos, die heranstürmenden Troer vom Lager wegscheucht.

Schon vor dem Beginn des Stückes begleitet sie wachsam, aber unbemerkt, ihren Liebling Odysseus (V. 36). Jetzt, wo er zweifelnd und doch auf der richtigen Spur vor Ajas' Zelt steht, spricht sie zu ihm und uns, wie ihre Hand jenen geschlagen, wie sie ihn weiter hineingehetzt und getrieben hat in das Garn des Verderbens (V. 60), und triumphierend zeigt sie dann den Unseligen, sehr wider den Willen ihres Schützlings. Sie begreift gar nicht, daß es dem edlen Odysseus widerstrebt, seinen Feind im Elend zu sehen, denn ganz verwundert fragt sie ihn:

„Ist nicht, den Feind verlachen, süßester Triumph?"
(V. 79.)

Man könnte auf die Vermutung kommen, die Göttin wolle mit dieser Frage Odysseus nur auf seinen Edelmut prüfen. Doch dann müßte man eine Anerkennung erwarten, daß er die Probe bestanden hat. Sie erfolgt aber nicht; auch entspricht das übrige Verhalten Athenes unserer Annahme, daß sie ihre Herzensmeinung ausgesprochen hat. Nein, es ist wirklich so: der Mensch steht hier sittlich hoch über dem Gott. Sie weidet sich an dem Anblick des Unglücklichen, sie lockt mit grausamer Lust alles aus ihm heraus, was er in seinem Wahn getan hat und noch tun will! Das schreckliche Gelächter erschüttert sie nicht, sie sagt in dem Gefühl der befriedigten und gesättigten Rache:

---

[1] Nachahmung von Äschyl. Eumeniden 567?

„Siehst du, Odysseus, wie gewaltig Göttermacht?"
(V. 118.)

So empfinden wir Modernen, so wird auch Euripides empfunden haben angesichts der Handlungsweise und der Worte der sonst so herrlichen Tochter des Lichts. Es ist nicht möglich, hier etwas anderes zu entdecken als Schadenfreude, Rachsucht und Triumph über einen Gewaltigen, der aber eben nur ein Mensch ist. Man hat behauptet, der Dichter habe dafür gesorgt, daß nicht der kleinste Makel an ihrem Tun hafte. Dies ist nur dann richtig, wenn man den ausschließlichen Accent auf das Wort Tun legt und darunter nur versteht, daß sie Ajas durch den Wahnsinn unschädlich macht. Ihr Tun im Prolog aber ist für uns mitnichten makellos, noch weniger ihre Gesinnung, die man doch von dem Handeln nicht trennen darf, wo es sich um die Beurteilung des Charakters handelt. Uns, denen das Sittengesetz gebietet, selbst unsere Feinde zu lieben, ist solche unedle Grausamkeit, solches Schwelgen im Triumphgefühl gesättigter Rachsucht gegen Wehrlose empörend, schon wenn wir es bei Menschen sehen, geschweige denn bei einer Göttin.

Sicher aber hat es nicht in der Absicht des frommen Dichters gelegen, seinen Zuhörern die Gottheit verächtlich zu machen. Denn zum Schluß legt er der Göttin die mahnenden und warnenden Worte in den Mund:

„Die Besonnenen
Lieben die Götter und die Schlechten hassen sie."
(V. 132 f.)

Er will seinen Athenern auch hier an dem Schicksal des gewaltigen Mannes wie an dem des Ödipus zeigen, welch elendes Gemächte, welches Nichts wir armen Sterblichen vor den Herrschern dort droben sind, wie sie ihn erheben und zerschmettern je nach ihrem Belieben. Eine traurige, trübselige Wahrheit, welche uns aber auch heute noch täglich das Schicksal der einzelnen Menschen wie ganzer Völker predigt trotz unseres geläuterten Gottesbegriffs.

# Philoktet.

Niemand, der den Charakter des Sophokleischen Philoktet verstehen oder gar darstellen will, darf an der klassischen Studie Lessings im vierten Kapitel seines Laokoon vorübergehen.

Hat Lessing den Versuch einer weiteren Charakteristik damit nicht überflüssig gemacht? Sollte es nicht gar eine Vermessenheit erscheinen, nach ihm sich noch einmal an eine Darstellung jenes tragischen Charakters zu wagen? Vielleicht doch nicht. Ein umfassendes Bild Philoktets zu zeichnen hat Lessing überhaupt nicht beabsichtigt. Er geht von der Frage aus, ob es nicht unkünstlerisch und dem Wesen der Poesie, speziell der dramatischen, widersprechend ist, einen jammernden, schreienden Helden auf die Bühne zu bringen. Um dieses Problem zu lösen, untersucht er so, wie es eben nur ein Lessing kann, den Philoktet des Sophokles vom Gesichtspunkte seines körperlichen Leidens und dessen Wirkung auf die Zuschauer und kommt zu dem Resultat, daß der Dichter „Schönheiten erreicht hat, von welchen dem furchtsamen Kunstrichter ohne dies Beispiel nie träumen würde". Den Gesamtcharakter des Helden, wie er uns redend und handelnd entgegentritt, auf Grund der ganzen Tragödie nachzubilden hat nicht in seinem Plane gelegen. Dieser Versuch soll hier unternommen werden.

Wie Ajas, mit dessen Charakter er auch grundlegende Züge gemein hat, ist Philoktet ein Held ersten Ranges. Allerdings hat ihn ein verhängnisvolles Schicksal verhindert, vor Troja mit den anderen Fürsten zu wetteifern, und er kann nicht gleich Ajas auf unsterbliche Taten zurückschauen. Und doch weiß jeder Zuschauer, daß er einen Gewaltigen vor sich hat. Philoktet darf sich rühmen, des Herakles nie fehlenden Bogen zu besitzen, und der Heros wird seine kostbare Waffe keinem Unwürdigen geschenkt haben. Ebenso

ist jedem der spätere ruhmvolle Anteil des Helden an der Bezwingung der stolzen Feste wohlbekannt, wenn auch Homer ihn nicht besungen hat.

Auch in der Tragödie erweist er sich als ein Held. Philoktet ist der typische Held des Leidens und in diesem Heldentum so erhaben und unüberwindlich wie nur ein Achill oder Ajas auf dem Schlachtfelde. Eine einfache, aber starke Natur, prächtig in der Treuherzigkeit seines Wesens, offen und ehrlich, ohne eine Spur von List oder gar Falschheit, kindlich in seinem arglosen Vertrauen, dankbar für jede Wohltat nicht bloß Menschen, sondern selbst der leblosen Natur, die Guten liebend, die Schlechten hassend mit elementarer Kraft. Diese Kraft entspringt wieder dem ausgeprägtesten Zuge dieses erzgefügten Charakters, seinem Willen. Einen Felsen von Mann nennt ihn treffend Lessing, den die Wellen zwar tönen machen, aber nicht erschüttern können. Diesen Heros an Willenskraft vermag nichts zu beugen, keine Welt zur Nachgiebigkeit zu zwingen, kein Schmerz, keine Qual, auch die übermenschliche nicht, zu zermürben. Wie Ajas ist er nach altgriechischem Sittengebot der treueste Freund seiner Freunde, der unversöhnlichste Feind seiner Feinde. Eben dieser Grundsatz kommt in dem Tun des Helden bis in die äußersten Konsequenzen zum Ausdruck. Philoktet ist in seinem Rechte und in seiner daraus folgenden Handlungsweise nicht zu begreifen, wenn man diesen Gesichtspunkt außer acht läßt.

Sophokles hat im Philoktet die Größe menschlichen Leidens und den Heroismus eines stählernen Willens dargestellt. Der Anblick schrecklichen Leidens stimmt zum Mitleid, das Schauspiel einer es bezwingenden Willenskraft zur Bewunderung. Die ganze Größe des Mannes offenbart sich, wenn wir das Übermaß seiner Leiden und die Stärke seines Willens nicht jedes für sich betrachten, sondern beide miteinander verbinden und in Beziehung setzen. Wie grauenhaft die Qualen sein müssen, die er erduldet, wird erst klar, wenn man sieht, daß sonst keine Macht der Welt ihn in seinen Entschlüssen zum Wanken bringen kann: — und doch muß er schreien und wimmern, selbst in einem Augenblick, wo ihm alles darauf ankommt, seine Schmerzen zu verhehlen, und wir können einen Mann um seiner Schmerzensschreie willen nicht verachten, dessen

sonstige Unbeugsamkeit wir kennen gelernt haben. Umgekehrt stellt sich die Kraft seines granitnen Willens erst in ihrer ganzen Größe dar, wenn wir bedenken, daß sonst starker, andauernder Schmerz den Menschen mürbe zu machen und seinen Willen zu brechen pflegt, daß aber hier selbst menschliches Maß überschreitende Qualen, verbunden mit Entbehrung, Hilflosigkeit und Verlassenheit, ja daß sogar die Gewißheit, von allem Übel befreit zu werden und unsterblichen Ruhm dazu zu ernten, wenn er sich nur nachgiebig zeigt, ihn zu nichts bewegen, ihm nichts abringen können. Ja, dieser Wille bezwingt selbst Neoptolemos, sich ihm zu fügen. Nur dem Eingreifen höherer Gewalten gibt er schließlich nach, aber mit den letzten Worten, die er spricht, hebt er ausdrücklich hervor, daß er eben nur der Moira und dem allbezwingenden Schluß des Zeus folgt. Menschenmacht in jeder Form und Gestalt versucht sich vergebens an ihm.

Philoktet ist ein Held im Leiden. Fast zehn volle Jahre schon führt der Unglückliche an der öden Küste von Lemnos ein Dasein voll namenloser Qualen. — Die felsige Insel ist eine jener nördlichen Kykladen, welche nicht wie z. B. das liebliche Lesbos die Reize und Gaben eines milden Klimas schmücken. Hier herrschen die elementaren Gewalten einer wilden Natur. Die zerrissenen Klippen umbrandet ein oft aufgeregtes Meer; die eisigen thrakischen Nordstürme brausen über das Eiland hin, der Vulkan Mosychlos sendet aus seinem Schlunde die flammenden Garben eines verzehrenden Feuers empor: „Lemnisches Feuer“ war bei den Griechen sprichwörtlich geworden für eine fressende Flamme und den versengenden Blick wilder Augen. Unten in der Tiefe hat Hephaistos mit seinen Gesellen, den Kyklopen, sein ungefüges Wesen, denn der „allbezwingende Glast“ lodert aus seinen Essen. So ist der Mosychlos in der verheerenden Kraft seiner Ausbrüche dem Ätna vergleichbar, von dem Pindar (Pyth. I 17 ff.) singt, daß er mit Sizilien und Kymas Meeresgestade lastet auf des Typhos zottiger Brust. „Ihn [den Typhos] bändigt die Himmelssäule, die schneeichte Aitna, das ganze Jahr eisigen Schnees Pflegerin; aus ihren Schlünden brechen unnahbaren Feuers reinste Quellen, ihre Ströme senden tags hervor glühenden Dampf, doch in den Nächten wälzt sich des Gesteins feurige Glut zischend hinab in des tiefen Meeres

Spiegel.“ Eine so ursprüngliche, ungebändigte Natur, welche noch nicht zu „beseelter Form“ geadelt ist, wie sonst die landschaftlichen Gebilde Italiens und Griechenlands, ist weit davon entfernt, den Menschen, und gar den antiken, zu erfreuen und zu erheben: sie erschreckt und ängstigt ihn nur, denn sie läßt ihn seine Ohnmacht und Nichtigkeit fühlen nach ihrem Gefallen.

An der ödesten Stelle der spärlich bevölkerten Insel hat man Philoktet ausgesetzt; kein Mensch weit und breit hat hier sein Haus gebaut, kein gastlicher Hafen lädt den Schiffer zur Einkehr. Darum naht sich auch kein Segel der Küste. Mit wem sollte der Schiffer hier Handel treiben, unter welches wirtliche Dach sollte er treten? Darum wird sie gemieden; kein besonnener Mann landet hier freiwillig, und wen ein Sturm hierher verschlagen hat, der rudert wieder davon, sobald er kann (V. 1, 2, 221, 300 ff., 800, 986). Hier ist Philoktet nach der Aussetzung aus dem Schlafe erwacht; die Flotte ist verschwunden, auch seine eigenen sieben Schiffe, nichts hat man ihm zurückgelassen als Pfeil und Bogen, schlechte Lumpen und ein wenig Speise, er sieht sich allein ohne hilfreiche Hand in der trostlosen Öde. So schildert er mit rührenden Worten seine Lage, seinen Jammer, seine Tränen nach dem Erwachen (V. 276 ff.). Und doch würde uns Modernen — anders freilich dem „geselligen“ Griechen, — ein solches Schicksal noch nicht schrecklich erscheinen, wenn nämlich der Betroffene im Besitze seiner gesunden Glieder ist. „Man denke sich einen Menschen in diesen Umständen, man gebe ihm aber Gesundheit, Kräfte und Industrie, und es ist ein Robinson Crusoe, der auf unser Mitleid wenig Anspruch macht.“ Aber Philoktet ist dauernd hilflos und dazu von den unsäglichen Schmerzen einer unheilbaren Wunde gequält, die der giftige Zahn jener Schlange, der Wächterin des Chryseheiligtums, ihm geschlagen hat.

Der Biß hat nicht tödlich gewirkt, doch seine Folgen sind schrecklicher als der Tod. Ein „übernatürliches“ Gift ist in das Blut geträufelt, dessen Kraft nie erlischt. Es hält den Fuß unter chronischer Entzündung; eine offene Wunde hat sich gebildet, aus der sich unaufhörlich stinkender, fauliger Eiter absondert. Die Eiterung verzehrt die Kräfte des Unglücklichen und hat den Fuß gelähmt, so daß er ihn mühsam nachschleppen muß und die Freiheit der Bewegung gehemmt

ist. Doch damit nicht genug. Täglich ergreift den Dulder ein Krampf, der sich in mehreren rasch aufeinander folgenden Anfällen entlädt. Das Gift tobt dann in der Wunde und will sich einen Ausweg bahnen. Der Fuß glüht in Fieberhitze, dann brechen die Adern auf, und ein schwarzer Blutstrom quillt hervor. Zwei solcher periodischen Höhepunkte der Krankheit erleben wir auf der Bühne. Die Schmerzen sind bis auf das Unerträgliche gestiegen, der Dulder sucht jeden Laut zu unterdrücken, doch es geht über Menschenkraft. Wimmernd, ächzend sinkt er zu Boden; auch der Hartherzigste muß die Pein mitfühlen. Wie schwach ist dagegen z. B. die Wirkung des innern Fiebers, welches den vergifteten Weislingen schüttelt, und seiner Klagen, mögen sie auch noch so anschaulich seine Leiden malen. Das Leben ist Philoktet jetzt eine unerträgliche Bürde, er fleht Neoptolemos an, wenn er sein Schwert zur Hand hat, ihm den Fuß abzuhauen, sein Leben nicht zu schonen. Oder er soll ihn in den Krater des Mosychlos werfen, wie auch er ja einst mitleidig den Holzstoß angezündet hat, um Herakles von gleichen Qualen zu befreien. Endlich sinkt er in Ermattung, das Haupt neigt sich kraftlos, starker Schweiß bricht aus, er fällt in einen tiefen Schlaf. Doch ach! seine Wohltat ist ihm Plage. Denn schutz- und wehrlos liegt er da, jedem Tier eine Beute. Auch gibt ihm der Schlaf neue Kraft nur, um ihm zu neuen Qualen das Leben zu fristen. Und hier ist kein hilfreicher Mitmensch, der ihm den Schweiß von der Stirn trocknete, der Wein und Öl auf seine Wunden gösse, der ihn pflegte mit linder Hand und liebreich für Nahrung und Obdach sorgte. Allein, verlassen; nur das Echo, das von den Felsen widertönt, weint seinen Klagen nach. Mit harten, erbarmungslosen Augen schaut ihn die Einsamkeit an, wohin er blickt. Täglich ruft er den Tod, ihn zu erlösen; doch der geht ja kalt an dem vorüber, der ihn am inbrünstigsten herbeifleht.

„Nur wenn beide Fälle zusammenkommen, wenn der Einsame auch seines Körpers nicht mächtig ist, wenn dem Kranken ebensowenig jemand anders hilft, als er sich selbst helfen kann, und seine Klagen in der öden Luft verfliegen; alsdann sehen wir alles Elend, was die menschliche Natur treffen kann, über den Unglücklichen zusammenschlagen, und jeder flüchtige Gedanke, mit dem wir uns an seine Stelle denken, erregt Schaudern und Entsetzen. Wir

erblicken nichts als die Verzweiflung in ihrer schrecklichsten Gestalt vor uns."

Die schaurige Öde umfängt ihn, für ihn hat die heilige, nahrungspendende Erde kein Brot. Wenn der Hunger ihn quält und das Glück gut ist, so muß er zu seinem treuen Bogen greifen und die flüchtige Taube aus der Luft herunterschießen. Mit dem kranken Fuß muß er sich über Klippen und Felsen schleppen, um der erlegten Beute habhaft zu werden und nach dem verschossenen Pfeil zu spähen: denn jedes Geschoß seines Köchers ist unersetzlich für ihn. Schmerzen und Schwäche versagen es ihm, sich die geringste Behaglichkeit zu schaffen, er vermag sich nur vor dem Verhungern zu schützen. Über den Uferklippen haust er in einer Höhle mit zwei Öffnungen. Zwar kann er sich an ihren Ausgängen in den Strahlen der Morgen- und Abendsonne wärmen, zwar kann er sich vor dem stechenden Sonnenbrand und vor den eisigen Stürmen des Winters in ihr Inneres zurückziehen, aber sie bietet doch nur unvollkommenen Schutz vor Nässe und Kälte. Das Herz krampft sich uns vor Mitleid zusammen, wenn wir mit Neoptolemos diese Wohnstätte menschlichen Elends besehen. Eine Blätterstreu, den gemarterten Leib daraufzustrecken, ein kunstloser, offenbar mühselig angefertigter Holzbecher, ein Feuerzeug, bestehend aus einem harten und einem weichen Stein, und Lumpen, durchtränkt mit eklem Eiter — schaudernd erblickt sie Neoptolemos — das ist alles. Nicht einmal Holz zur Feuerung, ist vorhanden. Er muß es mühsam zusammenlesen, wenn der Tod durch Erfrieren droht und der eisige Hagel herunterprasselt. Eine Quelle war früher bei der Höhle, doch der tückische vulkanische Boden hat sie wieder eingeschlürft, und er muß nach Tümpeln stehenden Wassers suchen, um den brennenden Durst zu löschen. Die einzige Wohltat, welche der karge Boden spendet, ist eine Pflanze, deren kühlende Blätter die Glut der Wunde lindern. Auch für Kleidung kann er nicht sorgen, und so erscheint die abgezehrte Gestalt in zerlumptem Gewande, ungepflegt, grausam verwildert, Schauder und Mitgefühl zugleich dem erregend, der ihn erblickt. (V. 7, 10 f., 41 f., 290 f., 696 ff., 783, 824 ff., 16 ff., 32 ff., 296, 165, 287 ff., 797 f., 226.)

So spricht denn auch der Chor sein inniges Mitleid aus

mit dem Dulder in den tiefempfundenen Worten des schönen zweiten Stasimon (V. 678 ff.): nur Ixions Qual in des Tartaros Tiefen mag größer sein als Philoktets. Aber jener hat sich Zeus' Gemahlin in frevler Begierde genaht und ist dafür auf das feurige Rad geflochten, das ihn ewig in schwindelndem Kreise dreht. Dieser hingegen leidet und verdirbt unschuldig, ein edler Mann. Staunen muß der Chor über des Dulders Kraft im Leiden:

„Wie er, hörend der brüllenden Wogen
Ringsum brandenden Graus, allein,
Wie er zu tragen vermochte dieses
Leben, das tränenvolle.
Da, zu gehn ohnmächtig, er war sein eigner Nachbar, [1]
Kein Mitmensch im Leid, an dessen fühlendem Busen
Er ausweinen konnte die Qual, die ätzende, blutige;
Keiner, der den glühenden Strom des Bluts,
Quellend aus des eiternden Fußes Wunden,
Stillte mit lindernder Blätter Balsam,
Von der nährenden Erde sie brechend,
Wenn das Übel ihn faßte.
Gleich dem Kind, das ohne der Amme Pflege,
Kroch er, sich hier- und dorthin schleppend,
Wenn die fressende Pein gewichen,
Wo er fände durch heilende Kräuter
Kraft und Stärke zu gehen. —
Nicht ward ihm heiliger Erde Saat, nicht andre Speise,
Die uns brotessende Männer nährt,
Nur spärliches Wild, mit geflügeltem Pfeil
Vom schnelltreffenden Bogen erlegt, dem Hunger zu wehren.
Unglücklicher Mann, den nicht erfreut
Weines ein Trank, zehn Jahre lang,
Der nur spähte nach stehendem Wasser,
Aus der Lache den Durst zu löschen."

Und die schlimmere Hälfte dieses namenlosen Elends, die Verlassenheit und Hilflosigkeit, welche an dem Herzen zehrt, verdankt er seinen hartherzigen, erbarmungslosen Feinden, den Atriden und

---

[1] Der Text scheint verdorben.

Odysseus (vgl. Ajas), denen er doch niemals etwas zuleide getan hat. „Die moralische Größe bestand bei den alten Griechen in einer ebenso unveränderlichen Liebe gegen seine Freunde als unwandelbarem Haß gegen seine Feinde. Diese Größe behält Philoktet bei allen seinen Martern. — Sein Schmerz hat ihn so mürbe nicht gemacht, daß er, um ihn los zu werden, seinen Feinden vergeben möchte."

Ja, er ist in allen seinen Qualen doch ein echter Mensch geblieben in Liebe und Haß, er wird es bleiben, auch wenn sie noch einer Steigerung fähig sein sollten, dafür bürgt die Unzerbrechlichkeit seines Willens. Wie er sie haßt, die Ruchlosen, Schändlichen! Möchten die Olympier gleiche Leiden über sie verhängen (V. 314 f.)! Diese ganz verruchten Atriden (V. 322), dieser Schurke Odysseus, dessen giftige Zunge nur böse Reden kennt und arges Werk stiftet (V. 407 ff.)! „O, durchwühlte doch dieser Schmerz," so ruft er bei einem Krampf, „deine Brust, Kephallenier! O, möchtet ihr beiden Atriden doch diese Krankheit die gleiche Zeit mit eurem Herzblut nähren!" (V. 791 ff.) Auch später (V. 1040 ff.):

„Du Heimaterde und ihr Götter, die dies schaun,
O Rache, Rache, wenn nicht jetzt, doch mit der Zeit
An ihnen allen, wenn auch ihr euch mein erbarmt!
Zwar leb' ich elend, säh' ich aber diese tot,
Genesen würd' ich glauben von der Krankheit mich."

„Sein Schmerz hat seine Augen nicht so vertrocknet, daß sie ihm keine Tränen über das Schicksal seiner alten Freunde gewähren könnten." Man sollte allerdings meinen, daß die Fülle seiner Schmerzen keinen Raum mehr gelassen hätte, über das Schicksal derer zu klagen, die seinem Herzen nahe gestanden. Und doch fließen ihm noch Tränen über seine Freunde. Sind es doch die Besten, nicht bloß an Kampfesmut und Heldenkraft, auch an Biederkeit und Geradheit des Sinnes. Achilleus tot, Ajas tot,[1] Patroklos

[1] Es hätte nahe gelegen, daß der Dichter Philoktet fragen ließ, warum und wie ein Held von Ajas' Range gestorben sei: von wessen Hand Achilleus gefallen, hatte ihm Neoptolemos ja sogleich erzählt. Wohlweislich läßt Sophokles beide Sprecher darüber hinweggehen, denn Fragen und Auskunft hätten Neoptolemos, wenn er nicht mehr als nötig lügen wollte, das Konzept verdorben.

tot, der Liebling des Peliden, tot das junge Blut Antilochos, und der greise Nestor, sein alter, treuer Freund, darob in Kummer und Schmerz! Ach, es ist eine niederdrückende Wahrheit:

„Keinen schlechten Mann ergreift
Der Krieg nach seinem Willen, nur die Braven stets."
(V. 436 f.)

Denn die Argen leben und florieren: die Atriden, der Laertiade, diese Brut des Sisyphos, es lebt Diomedes, der würdige Genosse eines Odysseus, es lebt Thersites. Mit bitterer Ironie — es ist das einzige Mal, daß Philoktet die Götter anklagt, und charakteristisch für ihn, daß er dies tut, wo es nicht sein, sondern seiner Freunde Schicksal gilt — mit bitterer Ironie bemerkt er, wie herrlich doch die Götter alles hinausführen, wie kein Schlechter untergeht, ja wie sie sich freuen, die Frevler und Füchse selbst vom Hades wieder ausspeien zu lassen, dagegen mit Füßen zu treten, was gerecht und edel ist:

„Wie soll man es aufnehmen, wie es loben, wenn
Nach Gottes Walten spürend ich ihn finde schlecht?"
(V. 451 f.)

Um so mehr bleibt er dem Zuge seines redlichen Herzens treu, das ihn gelehrt hat, immer Gutes zu tun und dankbar zu sein dem, der ihm Gutes erwiesen. Diese Dankbarkeit erstreckt sich selbst auf die leblose Natur, auf unbeseelte Dinge. Er hat wahrlich wenig Grund, der wüsten Insel für Wohltaten zu danken. Und doch hat sie ihn ja beherbergt, ihr Boden hat ihn getragen, ihre Vögel haben ihn genährt, ihre Quellen ihn getränkt, die Höhle ihm Obdach gewährt. Das empfindet er im tiefsten Herzen; beim Abschied küßt er den Boden und ruft der Höhle und dem Lande ein Lebewohl zu. Sein treuer Bogen gar ist ihm ein lieber Freund und Gefährte, dem er Empfindungsvermögen beilegt. Auch er erinnert an eine gute, mitleidige Tat des Helden:

„Durch Wohltun hab' ich selber ihn gewonnen ja."
(V. 1452 ff., 533 f., 1408, 1128 ff., 670.)

Wie sollen wir dann seine Freude, sein Entzücken nicht mitempfinden, da sich ihm Neoptolemos als Sohn seines Freundes zu erkennen gibt! Sofort gewinnt er seine Freundschaft, weil er sich als Feind seiner Feinde erklärt, sein unbegrenztes Vertrauen,

denn er legt ihm sein kostbarstes Besitztum in die Hand, seine tiefe Dankbarkeit, als er ihm verspricht, ihn in die Heimat führen zu wollen.

Doch noch hat der Arme den tiefsten Punkt seines Elends nicht erreicht. Dieser ist da, als er sich von seinen neuen vermeintlichen Freunden aufs schmählichste betrogen und verraten und seines Bogens beraubt sieht. Aber eben dieses Stadium seines tiefsten physischen und psychischen Leidens offenbart am glänzendsten die Stärke seines ehernen Willens, den Triumph seiner „moralischen Größe“.

Mit der Ankunft eines Griechenschiffes leuchtet ihm zunächst freilich eine Hoffnung auf. Mit welchem Entzücken erkennt er die Schiffsleute als Griechen, wie bittet er sie, sich vor seiner verwilderten Gestalt nicht zu fürchten, ihm ob seiner Verlassenheit ihr Mitleid zu schenken, wie freut er sich der Heimatlaute! Seine Hoffnung steigt, da sich der Führer als Sohn Achills zu erkennen gibt. Diesmal, so darf er hoffen, wird es ja nicht werden wie sonst, wenn Seefahrer landeten. Sie haben ihn zwar bemitleidet, haben ihm auch von ihren Speisen mitgeteilt, ihm wohl auch ein Gewand zugeworfen, seine Blöße zu decken. Aber ihn mitzunehmen, dazu hat sich niemand verstanden; er wäre ihnen mit dem verpestenden Geruch seiner Wunde und seinen Schmerzensschreien eine gar zu unbequeme Last geworden. Wohl haben sie versprochen, seinem Vater Poias Botschaft zu senden. Aber entweder muß er schon tot sein, oder sie haben ihn nur mit leeren Versprechungen vertröstet. Denn niemand ist erschienen, ihn zu erlösen.

Selbst Neoptolemos, der Sohn seines Freundes, scheint anfangs hartherzig genug zu sein, ebenso mit ihm zu verfahren, wie die andern, ihn auch in seiner Not zurückzulassen. Die ganze Herzensangst des Mannes spiegelt sich in seinen Bitten V. 468 ff., ihn doch nicht seinem schrecklichen Schicksal zu überlassen. Er beschwört Neoptolemos bei seinem Vater, bei seiner Mutter, bei allem, was ihm in der Heimat lieb und teuer ist. Er beansprucht ja nicht die geringste Rücksicht: als wertloses Beiwerk soll er ihn mitnehmen, ihn als gefühllose Last betrachten. Er weiß wohl, welch unnützer, beschwerlicher Ballast er ist, aber es handelt sich ja nur um eines

Tages Mühe. Man mag ihn hinwerfen, wohin man will, an den Bug, aufs Hinterdeck, in das faulige Wasser des Raumes unten, überall hin, wo er am wenigsten die Ruderer belästigt. Neoptolemos braucht ihn auch gar nicht nach Trachis zu bringen; er mag ihn auf Euböa absetzen, dann wird er sich schon selbst nach Haus schleppen. Er sucht Neoptolemos zu Füßen zu fallen; ach, der Schwache, der Lahme vermag es nicht! Nur Erbarmen, Rettung! Ist dies doch auch ein Tun, des Edlen wert, und jeder soll bedenken, daß den Sterblichen, auch wenn er im Glück ist, überall Schrecken und Gefahren umgeben, und jeder, der zu stehen meint, sehe sich vor, daß er nicht falle.

Begreiflich sein Jubel, als Neoptolemos nach scheinbarem Bedenken ihn mitzunehmen verspricht, rührend seine Dankbarkeit, die er in atemlosen anaphorischen Relativsätzen gleichsam hervorsprudelt (V. 662 ff.), er drängt nach dem Schmerzenanfall zur Abfahrt, — und nun eröffnet ihm Neoptolemos, im Besitze des Bogens, daß er nach Troja soll auf Befehl seiner Feinde, der Atriden, die ihn jetzt gebrauchen können. Jetzt entdeckt er, daß dieses ganze Rettungswerk ein hinterlistiges Schelmen- und Gaukelstück ist, eingefädelt und geleitet von dem Schlechtesten der Schlechten, Odysseus.

Wie viele Menschen freilich gibt es, welche bei einer solchen Alternative handeln würden wie Philoktet? Dort winkt Heilung von der Wunde, Erlösung aus der schauerlichen Verlassenheit, Leben und Wetteifer mit den ersten der Helden — und der Wettstreit ist dem Hellenen die Seele des Lebens —, schließlich unsterblicher Ruhm. Hier die Fortsetzung seiner Martern, aber in verschärfter Form; denn jedem Unglücklichen ist es besser, in hoffnungslosem Elend weiterzuleben, als süße Hoffnungen aufsteigen und wieder verrinnen zu sehen. Und ohne seinen Bogen sieht er dem Hungertode entgegen.

Philoktet aber ist keinen Augenblick darüber im Zweifel, wie er sich zu entscheiden hat. Dieser Schurke Odysseus will ihn einfangen und im Triumph den Argeiern zuführen? Er soll das Hohnlächeln der Atriden sehen, mit dem sie ihn empfangen werden, er sich für ihre selbstsüchtigen Absichten ausnutzen lassen? Er soll sich vor den Wagen dieser drei Menschen spannen, welche ihn, den Schuldlosen, in unergründliches Elend gestürzt haben? Er müßte

seiner Natur, seinem innersten Selbst untreu werden, er müßte sich verachten, müßte zum Gespött der Fürsten, des ganzen Heeres werden, wenn er sich zum gehorsamen Diener seiner Todfeinde erniedrigte. Wer würde ihn dann noch — und mit Recht — eines Wortes würdigen? Zu wem könnte er sein Auge noch aufschlagen? Selbst die Götter würden ihm zürnen. Darum nein und tausendmal nein! Eher würde er auf die Schlange hören, die ihn zum Krüppel gemacht hat, eher würde er nach seinem Tode aus der Nacht des Hades wieder zum Licht emporsteigen. So hat er schon früher zu Neoptolemos gesprochen und dabei bleibt er; keine Vorstellungen, keine Bitten des Chors und Neoptolemos', keine Drohungen des Odysseus vermögen ihn auch nur einen Augenblick ins Schwanken zu bringen (V. 630, 1023 f., 1352 ff., 1382, 631 f., 624 f.).

In einer Steigerung von vier Stufen erfolgen die Versuche, den Widerstand des Helden zu brechen.

Den ersten unternimmt Neoptolemos (V. 915 ff.), nachdem er dem Entsetzten die Wahrheit enthüllt hat. Philoktet wird von seinem Übel geheilt werden und mit ihm Troja zerstören; das ist doch wahrlich Grund genug, gutwillig zu folgen. Philoktet würdigt ihn überhaupt keiner Antwort. Den Bogen, nur den Bogen!

„Verloren, ach verraten bin ich Armer. Was
Hast du getan mir! Gib zurück den Bogen! Schnell!"

Die bittere Not eines betrogenen, verzweifelten Herzens kann sich vielleicht nicht stärker kund tun als in dem Ausbruch, der nach Neoptolemos' Weigerung erfolgt. Verwünschungen, Vorwürfe, flehentliche Bitten überstürzen sich, in aufgeregten Kürzen sprudeln die Worte hervor (V. 932 hat drei aufgelöste Hebungen!), er spricht bald in der zweiten, bald, wie geistesabwesend, in der dritten Person (vgl. Teiresias vor Kreon), er schreit hinaus zum Wasser, zu den Klippen, zu den Felsen, zu den Tieren, was Achilleus' Sohn ihm angetan, ihm, dem Toten, dem Schatten eines Rauchs, und noch dazu mit schnöder Hinterlist. Er malt das Schicksal aus, dem er nun verfallen wird, er setzt zum Fluch an, doch er vollendet ihn nicht, denn noch vermag er nicht alle Hoffnung aufzugeben. — Daran aber, Neoptolemos' Verlangen zu erfüllen, denkt er nicht einmal. Der erste Versuch ist gründlich gescheitert.

Jetzt tritt Odysseus hervor, um es doppelt zu versuchen:

zunächst mit roher Gewalt, dann mit teuflisch berechneter List (V. 974 ff.). Die Schiffsleute sollen ihn fortschleppen, wenn er nicht freiwillig mitgehen will. Doch dann wird sich Philoktet augenblicklich von den Felsen stürzen und sein Haupt an den Klippen zerschmettern. Man packt ihn, um ihn daran zu verhindern. Damit hat man ihn zu nichts gezwungen als zu einem bittern Vergleich zwischen einst und jetzt. Damals hat man ihn ausgesetzt als überflüssige, lästige Bürde, jetzt kann man ihn wieder gebrauchen: nach seinem Willen fragt man nicht. O, Fluch euch allen!

Odysseus hat sich unterdes eines Besseren besonnen. „Gehst du nicht freiwillig, so bleib. Wir brauchen dich nicht; wenn wir nur deinen Bogen haben! Noch gibt es sichere Schützen im Argeierheere wie Teukros und mich. So will ich denn mit deiner Waffe die Ehren gewinnen, die dir bestimmt waren." Eine schwere Versuchung für den Ärmsten, wenn er seinem Erzfeinde durch seinen Bogen noch zum Ruhme verhelfen soll. Trotz alledem bleibt er standhaft, auch als sich Odysseus und Neoptolemos mit dem Bogen entfernen.

Mit dem Abgange der beiden Gegenspieler ist für Philoktet eine neue Situation geschaffen. Der Kampf mit jenen beiden hat bis jetzt alle seine Sinne und Kräfte in Anspruch genommen und ihn in der höchsten seelischen Aufregung gehalten. Nunmehr setzt die natürliche Reaktion ein, die Spannung weicht. Eine Ruhepause, während welcher der Held sich seines Verlustes und seiner zukünftigen Lage erst klar bewußt wird. Dies zeigt sein verzweifelter Klagegesang (V. 1081 ff.). Der Chor benutzt wohlmeinend die größere Ruhe Philoktets zu einem dritten Versuche der Umstimmung. Der Augenblick ist gut gewählt. Vor dem Dulder steigt drohend das Gespenst der Verlassenheit auf, diesmal in schrecklicherer Form. Nach langer Zeit hat er wieder das süße Glück menschlicher Gesellschaft gekostet und soll nun abermals hinausgestoßen werden in die Öde, noch dazu ohne seinen letzten Trost und Freund, den Bogen. Er klammert sich an die Menschen solange als möglich, denn als er im Unmut über die Wünsche des Chors diesen auffordert, ihn auch zu verlassen, und der Chor erfreut Miene macht, zum Schiffe zurückzukehren, da fleht er ihn an, doch zu bleiben. Nimmer aber wird er folgen, selbst wenn der blitzschwingende Zeus ihn mit seinem Donnerstrahl verbrennen

wird. Um eine Waffe bittet er, seinem Vater in den Hades zu folgen. Dann schleppt er sich in die Höhle.

Zum letztenmal naht Neoptolemos, den Helden zu bewegen. Der Erfolg ist derselbe wie früher. Jetzt gibt er ihm den Bogen zurück, und damit hat er ein neues, das letzte noch übrige Mittel gewonnen, um auf ihn einzuwirken. Der betrogene und beraubte Philoktet war zu erbittert, um den Wünschen seiner Gegner zugänglich zu sein. Philoktet, durch die Reue und den Edelmut des Jünglings entwaffnet und beruhigt, läßt sich vielleicht versöhnen. Noch einmal stellt Neoptolemos ihm alles vor: „Der Mensch muß das Schicksal, welches die Götter über ihn verhängen, in Geduld ertragen; du aber hast deinen Sinn verhärtet und beharrst im selbstgewählten Leid, taub gegen die Mahnungen deines Freundes, der es gut mit dir meint. Folge drum, wo dir Heilung und Ruhm winkt."

Trotz des sichtlichen Eindrucks, den diese Reihe schwerwiegender Gründe macht, ist doch alles vergebens gesprochen. Der Held kann sich nicht untreu werden; er müßte sich selbst verachten, wenn er nachgäbe. Dieser Mann würde sich zerstören, wenn er sich zu einer Handlungsweise bestimmen ließe, die wider seine Natur ist. Von den Urhebern seines Elends aber sich für deren eigennützige Zwecke gebrauchen lassen i s t wider seine Natur. Darum bleibt er fest auch bei diesem letzten Versuch. Ja, die Energie dieses Willens überwindet selbst den Sohn Achills, denn wie mit Zaubermacht bringt er ihn dahin, seine Einwilligung zur Fahrt nach Trachis zu geben.

Daß das Eingreifen des gottgewordenen Herakles ihn schließlich doch nach Troja zwingt, ist kein Beweis von Inkonsequenz seines Charakters. Dem Willen der Götter muß er sich eben als schwacher Mensch ergeben, und er spricht das deutlich aus in seinen letzten Worten:

„Lebe wohl, du meerumgürtetes Lemnoseiland,
Und geleite mit glücklicher Fahrt mich ohn' Gefährde,
Wo die gewaltige Moira hin mich sendet
Und der Freunde Wille und allbezwingend,
Die es verhängte, die Gottheit."

Also nicht sein Wille ist es, daß er geht, die höhere Macht gebeut es, ihr muß er sich beugen. Er selbst aber bleibt, der er von Anfang gewesen ist: trotz menschlicher Klagen ein Held von eherner, unbezwinglicher Willenskraft.

Als solchen werden wir ihn immer bewundern.



# Neoptolemos.

Neoptolemos ist ein junger Epigonenheld, dessen Taten aber bereits Homer kennt. Il. XIX 326 — diese Stelle scheint freilich eine jüngere Zudichtung zu sein — erwähnt Achilleus seinen Sohn, der ihm in Skyros aufwächst, XXIV 466 soll Priamos den Peliden auf Hermes' Geheiß um Erbarmen anflehen um seines Vaters, seiner Mutter, seines Kindes willen. In der Unterwelt (Od. XI 506 ff.) erzählt Odysseus dem darob erfreuten Schatten Achills von dem Ruhme seines Sohnes, wie er vor Troja trefflich war in Rat und Tat, wie er, ohne zu erblassen oder ohne eine Träne von der Wange abzuwischen, in den Bauch des hölzernen Pferdes gestiegen ist, während allen anderen Helden die Glieder zitterten und die Tränen rannen; wie er mit festem Griff das Schwert und die erzbeschwerte Lanze faßte und Unheil den Troern sann. Und als Telemach in Sparta eintrifft, rüsten Menelaos und Helena den Hochzeitszug, der ihr einziges Kind Hermione nach der Hauptstadt der Myrmidonen entführen soll in die Arme des Neoptolemos, dem sie der Vater schon vor Ilios als Gemahlin zugesagt hat.

Sophokles fand also auch diese Gestalt im Epos schon vor; dennoch beseelte er sie in der Tragödie erst mit seinem Geiste, denn in dieser feinen Durchbildung des Charakters kennt sie das Epos nicht.

Zu gemeinsamer Tat berufen, stehen Odysseus und Neoptolemos sonst im ausgesprochenen Gegensatz: dort ein gereifter Mann, hier ein unerfahrenes junges Blut, jener ein harter Realist mit all den häßlichen Zügen, welche die rücksichtslose Gier nach Geltung und Macht denen aufzudrücken pflegt, welche die Ideale des Lebens hinter sich geworfen haben, dieser ein tatendurstiger

Jüngling, vor dem das Leben im goldenen Schimmer des Morgenglanzes sich weit und unermessen dehnt, das ihn einlädt, auf seinen Bahnen nach hoher Tat zu jagen. Der Gegensatz dieser beiden Charaktere setzt die Handlung in Bewegung und verleiht der Tragödie in Verbindung mit der felsenfesten Haltung Philoktets den ihr eigentümlichen Reiz.

Neoptolemos ist das Idealbild eines reinen, hochstrebenden Jünglings, der dem Adel seines Geschlechts Ehre machen will und danach dürstet, seinem hohen Vater gleich zu werden oder ein Besserer: edel und wahr, hochsinnig und tapfer, heißblütig und, wenn es gilt, doch wieder besonnen, ein Feind der Verstellung und Lüge. Er unterliegt der Verführung wohl kurze Zeit, aber das Metall seiner Seele ist zu edel und gediegen, als daß der giftige Hauch der Lüge seinen reinen Spiegel dauernd trüben könnte, eine Natur, wie sie dem Patrioten Sophokles in einer Zeit beginnender Sittenverderbnis als Muster vorgeschwebt haben mag für die Jugend seines schwerbedrohten Volkes.

Neoptolemos ist es nicht vergönnt gewesen, seinen Vater von Angesicht zu sehen. An dem Schauplatz seiner künftigen Taten landend, kann er den Toten nur beweinen und begraben (V. 351 ff.).[1] Stürmischen Jubelruf erheben die Achäer, als er sich zeigt: er ist dem großen Sohn der Thetis wie aus dem Gesicht geschnitten. Er selbst berichtet darüber Philoktet:

„Und rings im Kreis das ganze Heer sogleich
Begrüßte mich beim Landen, alles schwor zu sehn
Lebendig wiederum Achilleus, der doch tot.“ (V. 354 ff.)

Doch Neoptolemos zeigt sich auch durch andere Eigenschaften als der Sohn seines Vaters. Noch hat er keine Taten zu verzeichnen, aber wir ahnen schon den künftigen Helden. — Waffen sind die Freude des Mannes, wie bereits Homer beobachtet. „Das Eisen zieht den Mann an.“ Nun will Neoptolemos zwar den Bogen Philoktets in seinen Besitz bringen, aber auch davon abgesehen leuchtet aus seinen Fragen und Worten die mit ehrfürchtiger Scheu

[1] Prosaische Berechnung wird leicht ausfindig machen, daß der Sohn beim Tode des Vaters noch nicht zum Jüngling herangewachsen sein kann. An dieser wie an anderen dem Epos entlehnten Ungereimtheiten darf man keinen Anstoß nehmen.

gemischte Begierde, diese berühmte, heilige Waffe zu berühren, um sie zu bewundern und sich an ihrem Anblick zu erfreuen (V. 654 ff.). Pfeil und Bogen sind die Reliquien eines gewaltigen Heros, den der Glanz der Göttlichkeit umstrahlt. Dieser Heros aber weist auf seinen künftigen Ruhm hin und ehrt ihn und Philoktet mit dem Vergleich eines Löwenpaars (V. 1436). Und der junge Löwe zeigt drohend seine Pranke in dem Augenblick, wo Odysseus zum Schwerte zu greifen wagt. Wie beschämend ist für den Laertiaden die überlegene Ironie, mit der Neoptolemos den Rückzug des Mannes begleitet, der schon zehn Jahre im Felde gelegen hat!

Doch das latente Heldentum kann sich im Drama nicht äußern, denn die Bühne ist nicht der Ort für Lanzenwurf und Schwerterschlag. Die hier auszufechtenden Kämpfe sind geistiger Natur. An Neoptolemos stellt der Dichter dar, wie die Seele dieses sittlich reinen Jünglings auf die Einwirkungen eines Verführers einerseits und menschlichen Unglücks anderseits reagiert, wie sie von der Verführung umgarnt wird, dann aber sich von den Fesseln der Lüge befreit und zu höherer, weil durch schweren Kampf gestählter und geläuterter Sittlichkeit emporringt. Darin beruht der Reiz, welchen dieser Charakter auf den Leser ausübt.

Wie sein Erzeuger nie mit argem Trug gehandelt hat, so haßt auch Neoptolemos das Böse an sich und will seine Seele rein halten von Lüge und Verstellung (V. 86 ff.). Das ist auch Odysseus nicht verborgen:

„Ich weiß, mein Sohn, daß nicht geschaffen dich Natur,
Solches[1] zu sagen, Schlechtes auszuklügeln nicht.“ (V. 79 f.)

Doch ein Odysseus weiß auch, wie man solche Seele ködert, und das erste, was er erreicht, ist der Zweifel:

„Zu lügen also dünket dich verwerflich nicht?“ (V. 108.)

Der Appell an seine Ruhmbegierde räumt die letzten Bedenken weg, und Neoptolemos entschließt sich, gewissermaßen mit zusammengebissenen Zähnen, zur Schlechtigkeit (V. 120):

„Wohlan, ich will es tun denn, fort mit jeder Scham!“

Einmal entschlossen will er nun auch keine halbe Arbeit tun (V. 122); und in der Tat, der Meister hat, wie es scheint, einen gelehrigen

[1] d. h. Lügen.

Schüler gefunden. Neoptolemos operiert mit einer Umsicht und Verstellung, die für solche Jugend fast zu meisterhaft ist (V. 248 ff.). Mit welchem Biedermannstone weiß er sein Lügengewebe vorzutragen, mit welcher Schlauheit — freilich nach der Anweisung eines Erfahrenen — sich in das Vertrauen des treuherzigen, arglosen Philoktet einzuschmeicheln! Indem er die Atriden und Odysseus auch als seine Feinde bezeichnet und sie mit Schmähungen überhäuft, tut er einen klugen Schachzug, denn gemeinsame Feinde knüpfen ein starkes Band zwischen zwei Menschen. Wie anschaulich schildert er seinen angeblichen Zwist mit den dreien, wie wirkungsvoll stellt er sein aufbrausendes Temperament zu der kalten Selbstbeherrschung des Odysseus in Gegensatz! Auch mit schönen Sentenzen, wie folgende, verbrämt er seine Rede:

„Und wo das Schlechte stärker als der brave Mann,
Wo untergeht das Gute und der Feigling herrscht,
Mit solchen Menschen geb' ich mich zufrieden nicht."

(V. 454 ff.)

Ferner macht er Philoktet ganz überzeugend weis, daß er nunmehr ein beschauliches Dasein zu Hause auf dem Felsen Skyros führen wird. Raffiniert ist auch sein scheinbarer Abschied und das berechnete Zögern in der Erfüllung von Philoktets flehentlicher Bitte, wie die Wirkung beweist (V. 464).

Doch das Korrektiv kommt bald von Philoktets Seite, diesem selbst unbewußt. „Philoktet, seiner Schmerzen Meister, würde den Neoptolemos bei seiner Verstellung erhalten haben. Philoktet, den sein Schmerz aller Verstellung unfähig macht, so höchst nötig sie ihm auch scheint, damit seinen künftigen Reisegefährten das Versprechen, ihn mit sich zu nehmen, nicht zu bald gereue, Philoktet, der ganz Natur ist, bringt auch den Neoptolemos zu seiner Natur wieder zurück." Der erste Schmerzenanfall des Unglücklichen erweckt sein tiefes Mitleid, in seinem Herzen brennt die Scham, den arglos Vertrauenden durch schnöde Lüge getäuscht zu haben, bittere Reue über die Beihilfe an dem schändlichen Werk ergreift ihn. — Der zweite Anfall bewirkt die Umkehr, die sich in zwei Stufen vollzieht. Die erste ist die Eröffnung der Wahrheit, welche sich nach heftigem Seelenkampf V. 915 herausringt. Wie schwer die Pein ist, unter der sich seine sittliche Wiedergeburt vollzieht,

zeigen die vorhergehenden Verse von 895 an, besonders deutlich V. 902 f.:

„Ach, Widrigkeit ist alles, wenn man die Natur
Verkehrt, die eigne, tuend, was nicht Ehre bringt."

Doch damit, daß er das Lügengewebe zerreißt, ist das Werk erst halb getan, denn im Bewußtsein der Verantwortlichkeit für das Mißlingen der Mission behält er den Bogen noch zurück. Der schließliche Triumph des Guten kann aber schon jetzt nicht mehr zweifelhaft sein. Der Verzweiflungsschrei, der Jammer Philoktets hallen in seinem Gewissen wider, zwingen es zu der zweifelnden Frage: „Was tun, ihr Männer?" (V. 974.) Noch einmal gewinnt der entschlossene Mann Macht über den schwankenden Jüngling, doch nicht lange. Während Neoptolemos sich mit Odysseus zum Schiff begibt, ficht er den letzten schweren Kampf aus gegen die unedlen Gewalten in seiner Brust, und das Gute erringt den Sieg. Er kehrt um und gibt den Bogen zurück, komme, was da wolle. Und es ist, als habe ihn der Kampf, dessen wechselnde Phasen wir erleben, in dieser kurzen Zeit zum Manne gereift, so bewundernswert in ihrer Ruhe, Besonnenheit und Überzeugungskraft ist die letzte Rede, mit der er den Helden nun seinerseits zur Umkehr zu bewegen sucht. Daß es ihm nicht gelingt, ist nicht seine Schuld.

Der erquickende Hauch der Reinheit, welcher von diesem idealen Charakter ausgeht, trägt nicht am wenigsten zu der stillen Befriedigung bei, mit welcher der Leser von diesem Drama scheidet.

# Deianeira.

Deianeira gehört zu jenen Frauen, denen die Moire bei ihrer Geburt das Angebinde in die Wiege gelegt hat, ein kurzes, aber höchstes Glück um ein Leben voller Qual und Entsagung zu erkaufen. Sie ist eine Karyatide, deren Haupt eine wuchtende Last trägt wie schweres Marmorgebälk, und deren Haltung doch edel ist und bleibt bis in die letzte Linie ihrer Gestalt. In die Seele dieser Frau können wir nur mit Bewegung und Rührung schauen. Liebe und Güte ist der Urquell ihres Wesens, nur Liebe und Güte strömt dieses Herz aus, das kein häßlicher Zug entstellt, das sich immer gleich bleibt in selbstloser Hingebung und Sorge für andere. Darum ergreift uns auch der Anblick ihres wahrhaft tragischen Schicksals mit doppelter Gewalt, denn wir sehen das schwerste Leid über ein Wesen kommen, das nur Freude und Glück verdient.

Jokaste ist bei aller ihrer Großheit doch oberflächlich und frivol, Antigone bei aller Liebe und Selbstlosigkeit schroff und leidenschaftlich, Elektra hat langes Leiden bitter und hart gemacht: Deianeiras Charakter haften kaum menschliche Schwächen an, und wo sie fehlt — es ist das einzige Mal in ihrem Leben — da geschieht es in der Angst eines liebedürstenden Herzens, „sie fehlte," sagt Hyllos zu seinem Vater, „weil sie Gutes erstrebte" (V. 1136). Mit Recht nennt Rohde, sprachlich zwar inkorrekt, aber sachlich treffend, Deianeira die „innigste" Frauenseele, die Athens Bühne beschritten hat, mit Recht bemerkt v. Wilamowitz, daß „wir an dieser Frau, neben Jokaste [?] dem feinsten weiblichen Charaktergemälde des Sophokles, reine Freude haben können".

Dieses Herz erfüllt demütiger Stolz und hingebende Liebe zu einem Helden, der mit seinem Ruhme die Welt erfüllt und der sie zu seinem Weibe erkoren hat; ihren Kindern ist sie die zärtlichste

Mutter, ihren Dienern die gütigste Herrin, inniges Mitleid erfüllt sie beim Anblick fremden Leides, den Unglücklichen spendet sie Trost und trocknet ihre Tränen, still waltet sie im Hause, das Gesinde überwachend, selbst fleißige Hände regend, ihre Kinder lehrend. Alles vergilt ihr mit Liebe und Verehrung; doch das kann ihr Herz nicht erfüllen. Mit qualvoller Sehnsucht harrt sie des ach! fast immer fernen Geliebten, denn nur er ist der Mittelpunkt ihrer Gedanken. Und wieviel muß sie ihm verzeihen, wie oft hat er ihre heiligsten Rechte gekränkt! Doch aus der Fülle ihrer Liebe schöpft sie immer neue Vergebung, sie harrt und duldet ein langes Leben hindurch; aber sie kann es nicht weiter tragen, als sie selbst in bester Absicht, von einer dunkeln Gewalt getrieben, zu einem verzweifelten Mittel greift und das Leben desjenigen zerstört, dessen Liebe sie sich erhalten will.

Sophokles liebt es, den Hörer sofort in die Grundstimmung des Helden oder der Heldin zu versetzen, wie wir es bei Ödipus, Antigone, Elektra und Ajas sehen. So offenbart auch Deianeira sogleich in dem schwermütigen Eingang, was ihr Inneres bewegt:

„Es geht ein Spruch der Menschen schon von grauer Zeit,
Daß man ein Menschenleben nicht ergründet, ob
Es glücklich war, ob nicht, eh es erloschen ist.
Ich aber weiß, noch eh ich in den Hades geh',
Daß mir ein Los geworden unglückselig, schwer.“ (V. 1 ff.)

Finstere Wolken haben ihr Leben umhüllt seit ihrer Mädchenzeit. Nur einmal ist die Sonne mit blendendem Glanz durchgebrochen. Doch das ist nicht immer ein gutes Zeichen, ist es auch bei ihr nicht gewesen, denn bald hat Helios ihr sein Antlitz wieder entzogen. Eines Königs Tochter war sie, und hat doch nicht einmal Schutz gefunden vor drohender Gewalt. Selbst die Tage des Frühlings im Menschenleben, die sie V. 144 ff. so schön schildert, hat sie nur bei andern gesehen. Sie, die aufbrechende Mädchenknospe, hat ein Scheusal für sich begehrt, der Flußgott Acheloos. Als Freier ist er bei ihrem Vater erschienen und abgewiesen, aber immer drohender hat er sie verlangt, in immer entsetzlicherer Gestalt: als Stier, als schillernde, sich ringelnde Schlange, als Mensch mit einem gräßlichen, wassertriefenden Stierkopf. So ist der Tag der Vermählung, dem sich jedes Mädchen entgegensehnt,

ihr schrecklicher erschienen als der Tod, den sie oft herbeigefleht hat (V. 16).

Doch in der höchsten Not ist der Retter gekommen, „Alkmenens und Zeus' berühmter Sohn“ (V. 19), in der Kraft seiner Jugend um sie zu freien. Und zitternd, sinnlos vor Angst hat sie dem Schauspiel beigewohnt, als beide Freier um sie kämpften. Der Chor schildert das Ringen des Heros mit dem Ungetüm (V. 503 ff.), denn ihr Auge sah nichts, ihr Ohr hörte nichts, obwohl sie dem Kampfe beigewohnt hat, der ihr Schicksal entscheiden sollte.

Der Sieg ist errungen; erlöst, befreit wird sie des Retters Gattin, und ein noch festeres Band schlingt sich von ihr zu ihm, da er sie noch einmal vor Schmach bewahrt. Nun zieht sie ein, von dem Arme des stärksten der Hellenen beschirmt, glücktrunken, in die Burg von Tiryns. Dankbarkeit, Stolz, Verehrung schwellen ihren Busen: der Göttersohn, „der herrlichste von allen“ (V. 177), hat sie gewürdigt, die Gefährtin seines Lebens zu werden. Sie aber vergilt ihm mit einer Liebe, wie sie das Herz eines Weibes niemals tiefer und treuer empfunden hat. Herakles ist die Sonne ihres Lebens, mit ihm wird auch ihr Licht leuchten oder erlöschen.

Es ist ein kurzer Traum gewesen. Das Leben an der Seite eines Gewaltigen bedeutet kein Glück. Das erfährt auch Deianeira. Rastlos, ruhelos muß der Gemahl im Dienste eines andern auf Erden schweifen, sie läßt er einsam im Hause mit der nagenden Angst um sein Leben. Wir hören von ihr und andern, wie sie sich quält in den endlosen Nächten ihres einsamen Lebens um den Geliebten. Aus süßem Schlummer jagt es sie auf, ihre heißen Tränen fließen, die greise Amme, der mitfühlende Chor bestätigen ihren Schmerz (V. 175, 41, 49, 105 ff., 650 ff.). Er aber kommt nur, um in ihren Armen auszuruhen von langer Mühsal und dann wieder fortzustürmen in neue Kämpfe. Er zeugt Kinder, die er kaum einmal sieht, wie der Landmann seine Saat auf fernem Felde ausstreut und nur wiederkommt, um die Ernte zu bergen (V. 31 ff.). Ihr läßt er die Sehnsucht, das Harren, die Angst, ihr die Sorge für die Pfänder ihrer Liebe. So kann sie denn mit der Erfahrung des gereiften Weibes Mädchen- und Frauenlos miteinander vergleichen:

„Die Jugend freilich wächst heran und tummelt sich
An Plätzen, wo sie nicht des Gottes Sonnenglut,
Nicht Regen scheuchet, nicht der Winde Ungestüm:
Die Freude trägt empor ihr Leben, mühelos
Bis zu der Stunde, wo die Jungfrau wird ein Weib
Genannt und in der Nacht gewinnt ihr Sorgenteil,
Um ihre Kinder bangend oder den Gemahl.“ (V. 144 ff.)

Doch dies Schicksal ist eben Frauenlos, und Tausende teilen es mit ihr. Aber es ist nicht das Schlimmste. Ein schönes Wort sagt: eine Frau verzeiht alles, nur keine Untreue. Sie hat auch verzeihen lernen müssen, wo es der Natur des Weibes widerspricht. Herakles ist ein Koloß an physischer Kraft, aber auch an zügelloser Sinnenlust. Er genießt den Leib ungezählter Frauen (V. 460), er bricht seiner Gattin die Treue, so oft er den Minnesold erringen kann, pochend auf sein Halbgottrecht und auf seine sieghafte Stärke. Auch darin sich zu ergeben hat sie lernen und sich mit dem schwachen Troste begnügen müssen, daß Eros unbezwinglich ist und daß auch der hohe Kronide seiner Macht unterliegt.

Das aber ist das Bitterste für ein edles Weib, die Liebe zu dem Erwählten ihres Herzens festhalten und doch mit ansehen zu müssen, wie er sich von ihr abwendet und sie betrügt. Betrügen ist hier nicht einmal das richtige Wort; er hat sich niemals die Mühe gegeben, seine Untreue ihr auch nur zu verbergen. Sie aber hat den schwersten Kampf gekämpft und hat über sich selbst gesiegt; sie hat immer verziehen, und nie ist ein Wort des Vorwurfes über ihre Lippen gekommen (V. 461 f.). Doch ihr Glück ist unwiederbringlich zerstört, ihr Herz ist darüber gebrochen. Darum nennt sie ihr Leben unglücklich und schwer.

Das Unglück jedoch, das kleine Menschen verbittert und auch wohl schlecht macht, hat diese Frau geadelt. Das Leben ist ihr nicht nur eine Schule im Verzeihen, sondern auch in der Selbstbeherrschung geworden, die sie von früh an und im Stück bis zu ihrem Abgange von der Bühne auch in schwerster Lage übt, im wohltuenden und bewundernswerten Gegensatze zu Herakles. Und anders als er ist sie immer keusch (V. 580), immer treu geblieben. Wo aber Treue ist, da ist auch Wahrheit. Sie verabscheut die Lüge: wie eindringlich ermahnt sie Lichas, wahr zu sein, auch wo sie

ahnt, daß er die Wahrheit ihr nur zu verhehlen sucht, um sie zu schonen:

„Sprich immer nur die Wahrheit, denn dem freien Mann
Ist es ein arger Makel, wenn er Lügner heißt."
(V. 453 f.)

Daß ein Herz so voll Liebe und Güte, wie das ihre, und zugleich so von Leiden heimgesucht, auch mit dem Unglück andrer Mitleid empfindet, ist nicht weiter zu verwundern. Wie innig vermählt sich mit der schwermütigen Erfahrung von der Unbeständigkeit des menschlichen Glücks ihr Mitgefühl mit den Gefangenen, wenn sie sagt:

„Es muß, wer in des Lebens Tiefen schaut,
Zittern für den, der glücklich, daß er kommt zu Fall.
Denn tiefes Mitleid faßt mein Herz, ihr Freundinnen,
Wenn diese Unglückseligen im fremden Land
Ich irren sehe heimatlos, ach, vaterlos,
Die vordem Kinder waren freier Männer doch
Und dafür tauschen mußten bittres Sklavenlos."
(V. 295 ff.)

Denn welche Macht sichert ihre Kinder vor dem gleichen Schicksal? Sie scheint mit prophetischem Auge in die Zukunft zu blicken, wenn sie den Zeus Tropaios bittet, von ihren Kindern einst ein gleiches Bitternis abzuwenden, oder doch, wenn er es wirklich beschlossen habe, sie selbst wenigstens vorher hinwegzunehmen und ihr den Anblick vertriebener, heimatloser Lieben zu ersparen (V. 303 ff.). Der Dichter brauchte uns gar nicht erst anzudeuten, mit welcher Zärtlichkeit sie an ihren Kindern hängt — er tut es durch die innige Anrede Deianeiras an ihren ältesten Sohn Hyllos (V. 61): „mein Kind, mein Sohn" — wir würden es bei einer solchen Frau von selbst annehmen müssen. Hat sie aber nicht wirklich allen Grund, aus den Vorgängen der letzten Vergangenheit Trübes für die Zukunft der Herakliden zu ahnen? Schon jetzt, noch bei Lebzeiten ihres Gemahls, seit er in die Fremde gezogen ist, ohne ihr zu sagen, wohin, ist ihre Kinderschar zerstreut, sie selbst hat in die Fremde ziehen müssen mit Hyllos allein, sonst nur von ihrem Gesinde begleitet.

Auch auf dieses erstreckt sich ihre Güte wie auf alle Menschen, mit denen ihr Los sie zusammenführt; die Gegenliebe, die sie dafür erntet, erkennen wir an dem Chor der Mädchen von Trachis.

Das Härteste zu erleben steht ihr in dem Augenblicke bevor, wo sie von der Pein eines fünfzehn Monate langen Harrens befreit ist und in Jubel ausbricht über die endlich bevorstehende Ankunft des trotz alledem geliebten Helden. Ihm gilt die erste Frage, die sie hervorstößt:

„Zuerst, der Männer liebster, sage mir, was mich
Zuerst verlangt zu wissen, lebt mein Herakles?“
(V. 232 f.)

Denn er ist es ja, an dem sie hängt und ohne den sie nicht leben kann und mag. „Bleibt er uns erhalten, so leben auch wir; ist er tot, so sind auch wir dahin,“ sagt sie zu ihrem Sohne; dieses „wir“ gilt aber in erster Linie von ihr selbst. Doch trotz des Dankes an Zeus, trotz der Aufforderung an den Chor, den Päan anzustimmen (V. 200 ff.), ist es, als ob eine schwere Ahnung des Kommenden auf ihr laste. Auf die Siegesbotschaft findet sie nur die Antwort:

„Wie sollt' ich nicht von ganzem Herzen freuen mich,
Da ich vernehme von des Herrn glückhafter Fahrt?
Und doch, es muß, wer in des Lebens Tiefen blickt,
Zittern für den, der glücklich, daß er kommt zu Fall.“
(V. 293 ff.)

Es ist dieselbe Weisheit, welche Horaz (Od. II 10, 13 ff.) ausspricht:

„Es hofft im Unglück, es fürchtet im Glück
Des Schicksals Wechsel ein Herz,
Das wohl sich bereitet.“

Was der Römer als kühl-verständige Lebensphilosophie seinem leidenschaftlichen Freunde Licinius Murena ans Herz legt, das hat sie als Wahrheit erlebt, das soll sich bald mehr als je an ihr beweisen.

Es ist vom Dichter mit ergreifender Tragik dargestellt, wie sich dieses Herz voll Liebe und Erbarmen gerade dem Wesen gegenüber am rührendsten offenbart, welches die unschuldige Ursache zu

ihrem Verderben werden soll. Mit magischer Gewalt zieht es sie zu Jole hin:

„Ach Unglücksel'ge, wer bist von den Mädchen du?
Noch gattenlos? vermählt? Nach deinem Jugendwuchs
Bist du noch fremd dem allen, edles junges Blut.
Wem nur entstammt, mein Lichas, dieses fremde Kind?
Wer war die Mutter, welcher Vater zeugte sie?
Sprich doch! Von diesen jammert mich vor allem sie,
Da ich sie schaue: Haltung findet sie allein." (V. 307 ff.)

Ach, es ist begreiflich, daß sich die Unglückliche in stummer Qual verzehrt und kein Wort hervorbringen kann: ist sie doch schon von dem Manne entehrt, dessen Weib teilnahmevoll vor ihr steht. Aber Deianeira steht nicht ab; mit dem wunderbaren Feingefühl des Weibes, das sich schon in der ersten ahnenden Frage zeigt, errät sie Joles Abkunft (V. 316), und erst als sie sieht, daß weiteres Drängen vergeblich ist und auch taktlos sein würde, läßt sie sie ins Haus führen: man soll sie in Frieden lassen, sie sanft hineingeleiten; ihr Unglück soll durch herzlose Behandlung nicht verdoppelt werden (V. 328 ff.). — Übrigens ist diese ganze Szene ein Meisterstück stummer Charakteristik. Jole spricht während ihres Auftretens kein Wort, und doch sehen wir sie beim Lesen in greifbarer Leibhaftigkeit vor uns.

Dann aber kommt die schreckliche Offenbarung der Wahrheit, die sie dem zartfühlenden Lichas freilich erst mühsam abringen muß:

„Du sprichst ja doch zu einem bösen Weibe nicht,
Zu einer, die nicht kennte Menschenlos; ich weiß,
Daß wir geboren nicht zu ew'ger Freude sind."
(V. 438 ff.)

Sie müßte ja wahnsinnig sein, wollte sie sich der Macht des Eros widersetzen, welcher mit Gott und Mensch nach seinem Belieben spielt (V. 445). — Wir fühlen, wie sie sich hier selbst betrügt, und noch mehr, wenn sie sagt, diese neue Leidenschaft ihres Gemahls, dem sie schon so oft vergeben, sei für sie kein Übel. Ob es kein Übel ist! Sie hat es ja soeben an sich selbst erfahren, wie Joles Reiz auf sie, die doch gleichen Geschlechtes ist, wirkt, und führt dies als Entschuldigung für ihn an. Mit diesem Liebreiz aber soll sie in einen Wettkampf treten!

Bald ist es ihr auch klar, wie aussichtslos er sein muß. Jene ein aufknospendes Mädchen, deren Leib die Götter mit Schönheit und Anmut geschmückt haben, sie eine alternde Frau, die in Gram und Kummer hinwelkt (V. 547 ff.). Zu jener muß es einen Mann wie Herakles mit unbezwinglicher Gewalt ziehen, von ihr wird er sich nun ganz abwenden. Sie ahnt es, Jole ist nicht mehr eine unberührte Jungfrau, sie hat ihm schon angehört (V. 535). Zum ersten und einzigen Male zieht eine tiefe Bitterkeit in ihr Herz, die wir gerade deshalb um so stärker mitempfinden. Dieser Mann, den die Welt als treu und brav preist, hat so an ihr handeln können! Das ist der Lohn, den er ihr sendet für ihr unermüdliches Schaffen und Walten im Haus während der langen Zeit (V. 546 ff.)! In den früheren Jahren hat er draußen, in der Fremde gesündigt; jetzt schont er nicht einmal mehr die Ehre ihres Hauses, die ihm heilig sein müßte wenigstens um seiner und ihrer Kinder willen. Von nun an soll sie das Haus teilen mit einer jüngeren; nicht bloß das Haus, sondern auch sein Lager. Jole wird ihr das heiligste Recht rauben; sie muß fürchten, daß jene tatsächlich seine Gattin sein wird, ihr dagegen nur der Name bleibt (V. 550 f.).

Aber die Liebe läßt sich nicht erbittern; sie trägt alles, sie duldet alles. Darum sucht sie immer wieder solche Aufwallungen niederzukämpfen; sie will nicht zürnen: ist er doch krank, und das Fieber, in dem er glüht, rührt von dem Pfeil eines Gottes (V. 542 f., 550 f.).

Also soll sie verzichten, soll hingehen und der andern Platz machen? Ebenso gut könnte man der Sonne verbieten, fernerhin Licht und Wärme zu spenden, als daß Deianeira ihre Liebe töten könnte; dann wäre ja Deianeira eben nicht mehr, die sie ihrem Charakter nach ist, die Verkörperung der Gattenliebe. Die Liebe aber höret nimmer auf. Sie muß sich jedoch auch die Gegenliebe zu erhalten suchen. Nicht durch jedes Mittel. Nie würde sie zu verwerflichen Künsten greifen (V. 582 f.) wie etwa Medea, nie die bösen Gewalten der Nacht, der Hekate beschwören; sie verabscheut die Frauen, die solches tun. Aber ein letztes Mittel ist ihr geblieben, und dieses wendet sie an, wenn auch zagend bei den Zweifeln des Chors. Doch es ist keine Zeit zu langem Besinnen, denn Lichas erscheint. Sie gibt ihm rasch entschlossen das Prachtgewand,

den Träger des vermeintlichen Liebeszaubers. Wenn sie den Chor bittet, darüber Stillschweigen zu bewahren, so tut sie es nicht, weil sie glaubt, der Zauber könne Herakles schaden, sondern aus Schamgefühl. Sie will nicht, daß die Welt erfährt, mit wie bedenklichen, nicht aus den natürlichen Hilfsquellen des Weibes geschöpften Mitteln sie sich die Liebe des Gemahls zu erhalten sucht (V. 596 f.).

Auch bei der Abfertigung des Herolds gewinnt sie wieder unser Herz: wie zart deutet sie Lichas an, Herakles die liebreiche Aufnahme Joles wissen zu lassen (V. 627.)![1] Wie zittert hinter der feinen, fast jungfräulichen Zurückhaltung der Verse 630 ff. die Liebe und das verhaltene Verlangen:

„Was könntest du ausrichten sonst noch? Fürcht' ich doch,
Daß du vermeldest meine Sehnsucht vor der Zeit,
Eh ich noch weiß von jenem, ob er mich ersehnt."

Wenn Deianeira nun durch das Mittel, welches ihr die Liebe des Herakles erhalten soll, ihn tötet, so ergibt sich daraus mit logischer Notwendigkeit, daß sie sich damit zugleich selbst vernichtet. Das spricht sie schon aus, ehe noch die Nachricht von der verhängnisvollen Wirkung des Liebeszaubers eintrifft (V. 719). Denn um sie in den Tod zu treiben, dazu bedarf es wirklich nicht der Verwünschungen und Flüche des Sohnes. Der Dichter braucht uns auch nicht zu sagen, was in ihrer Seele vorgeht während der grausig realistischen Schilderung der Qualen ihres Gemahls, die sie unwissend verschuldet hat. Wir ahnen und fühlen, daß dies sie vernichten muß.

Wie sehr irrt auch Herakles, wenn er glaubt, die Strafe für den vermeintlichen Frevel mit seinen rohen Fäusten vollstrecken zu können, die Frau noch am Leben zu finden, die er gar nicht verdient und niemals verstanden hat.

Wie sie gelebt, so stirbt sie. Jokaste stürzt davon, wie von Furien gepeitscht, Deianeira wendet sich, als sie das Schreckliche vernommen, wortlos ab von dem sie verfluchenden Sohne und geht still ins Haus. Dort erst brechen ihre Gefühle hervor. Sie

[1] Ist V. 628 wirklich unecht, so hat wenigstens der Interpolator den Kern von Deianeiras Wesen begriffen.

nimmt weinend Abschied von der Stätte ihres Wirkens, von ihren „lieben" Dienern, sie fällt nieder vor dem Altar, dem Symbol der Familie, sie streichelt die Geräte, mit denen ihre Hände so fleißig geschafft haben — wie fein offenbart dieser kleine Zug die Zärtlichkeit ihres Herzens! —, sie bereitet ihr Todeslager auf dem Bette, das sie mit Herakles in Liebe vereinigt sah, und gibt sich mit entschlossener Hand den Tod, dem Gemahl voranzugehen in das dunkle Land, von dem niemand wiederkehrt.

Wer aber hebt gegen Deianeira den ersten Stein auf, weil in einem Augenblick der höchsten Not und Angst ihr sonst so klarer Blick sich trübt und sie in der Verzweiflung ihres Herzens dem tückischen Rate des Untiers vertraut?[1] Und will man wirklich ihren Tod als Strafe für diese einzige Unbesonnenheit ihres Lebens auffassen, so ist in keiner der Sophokleischen Tragödien außer im Ödipus und in der Antigone eine „Schuld" unverhältnismäßiger gebüßt als durch Deianeira.

Um zu beweisen, daß Sophokles zu der Dichtung der Trachinierinnen durch den Herakles des Euripides angeregt sei, hat man beide Stücke hinsichtlich einzelner Motive, Charaktere, Figuren und Wendungen miteinander verglichen und daraus den Schluß auf die Priorität des Euripideischen Dramas gezogen. Abgesehen von der Anfechtbarkeit des Resultats[2] scheint uns ein Vergleich der

[1] Hier könnte der einzige Grund liegen, der W. Schmid (Philologus 1903 S. 10 Anm. 6) einen Schein von Recht gibt, Deianeira — noch dazu mit einer ungeheuerlichen Übertreibung, weil eine einzelne Handlung noch kein Recht zu einem Schluß auf den Gesamtcharakter gibt, — ein Bild weiblicher Kopflosigkeit und Schwäche zu nennen. Dieser Vorwurf würde zunächst nicht das Individuum, sondern die Gattung treffen. Doch mit welchem Rechte? Jede Frau folgt ihrem Gefühle, einem feineren Gradmesser, als die Logik des Mannes ist; die Liebende greift nach dem dünnsten Halm, um zu retten, was der Inhalt ihres Lebens ist. So handelt auch Deianeira. Schmid sagt, Sophokles habe Deianeira schwerlich im vollen Ernst gemeint: sie sei eine Euripideische Frau, *οἷαί εἰσιν*, nicht *οἵας δεῖ εἶναι*. Was heißt das? Jeder Sophokleische Charakter beweist, daß er so zu nehmen ist, wie der Dichter ihn zeichnet.

[2] Vgl. den Abschnitt über Stoff und Bau der Trachinierinnen.

Trachinierinnen mit dem Meisterstück des Äschylus, dem Agamemnon, näher zu liegen, selbstverständlich nicht etwa, um eine bewußte Inspiration des Dichters zu den Trachinierinnen durch das ältere Stück seines Vorgängers nachzuweisen, sondern weil sich dabei ungesucht überraschende Parallelen und ästhetische Merkmale für den Unterschied und die Eigenart beider Dichter ergeben.

In beiden Stücken steht die Ankunft eines Helden bevor, der lange fern war. Beide Helden kehren heim von der Bezwingung einer Stadt: Agamemnon hat Troja, Herakles Oichalia zerstört, beide haben ein Königsgeschlecht vertilgt, beiden ist als Siegesbeute der gleiche köstliche Preis geworden, eine auserlesene Jungfrau aus königlichem Geblüt. Beide haben die Frucht ihres Sieges schon genossen und führen die Beute in ihr Haus, damit ihren Gemahlinnen eine Schmach antuend. In beiden Stücken sind nicht die Männer die Helden trotz ihrer sonstigen Bedeutung, sondern die Frauen, in beiden finden die Gatten bei der Rückkehr den Tod durch ihre Gemahlinnen, dort mit Hilfe eines Gewandes, hier durch ein Gewand.

Anderseits, welch fundamentaler Gegensatz in den Charakteren und der Handlungsweise beider Heldinnen! Klytaimestra ein gewaltiges Mannweib, das vor keiner wilden Tat zurückschreckt, Deianeira ein Typus echter, reiner Weiblichkeit; jene die verkörperte Herrschsucht, diese nur weiche Hingebung; dort tödlicher Haß, hier aufopfernde Liebe, dort schnöder Ehebruch, hier stäte Treue bis zum Tode; die eine nimmt sich einen Buhlen zur Kurzweil und Lust in den Nächten, die andre verzehrt sich vor Gram nach dem fernen Geliebten. Beide Männer gehen zugrunde durch ihre Frauen, Agamemnon, weil Klytaimestra ihn haßt und die baldige Entdeckung des Ehebruchs fürchten muß, Herakles, weil Deianeira sich seine Liebe erhalten will. Klytaimestra ruft ihre Nebenbuhlerin Kassandra ins Haus, um die Unglückliche auf dem Leichnam des ermordeten Gatten abzuschlachten, Deianeira nimmt Jole liebreich auf und sucht ihr Schicksal so erträglich zu machen, wie in ihren Kräften steht. Klytaimestra fordert vermessen das Schicksal heraus, rühmt sich ihrer Bluttaten und erträgt es weiterzuleben, Deianeira tötet sich selbst, weil sie ein Leben nicht weiterführen kann, dessen Licht sie — in edelster Absicht — ausgelöscht

hat. Dort starrt uns das Antlitz einer archaischen Medusa an, zwar edel-schön, doch den Betrachter versteinernd, hier sieht man ein Phidiassches Relief in dem weichen Flusse seiner Linien, oder eine Niobe von Skopas, deren tränenvolles Antlitz noch in der späten Kopie dem Fühlenden das ganze Leid einer Frauenseele in der Verklärung höchster griechischer Schönheit zeigt. Dort steht als Dichter, gewaltig in seiner Größe, Äschylus, hier der milde Sophokles, der feinfühlige, tiefgründige Kenner des weiblichen Herzens. Äschylus ist der männliche, Sophokles der weibliche Geist; beide haben, jeder nach seinem Charakter und seiner Begabung, Vollendetes geschaffen, aber erst die vergleichende Betrachtung beider Meister offenbart den ganzen Reichtum der hellenischen Dichtung in ihrer tragischen Epoche.



## Herakles.

Das richtige Verständnis des Herakles ist uns zuerst durch Buttmann und Otfried Müller, vor allem aber durch v. Wilamowitz' nach Inhalt und Form klassische Untersuchungen erschlossen worden. Ihre Ergebnisse wird jeder zugrunde legen müssen, der eine Heraklessage oder den Heros selbst behandeln will.

Herakles ist unter den Göttern und Menschen Homers ein Fremdling. Das empfindet jeder mit der Ilias und Odyssee einigermaßen vertraute Leser. Die Stellen und Episoden, in denen er dort vorkommt, sind spätere Zutaten entweder der asiatischen Dorer, zu denen das in seinem Kern äolische Epos drang, oder auch der Dorer des Mutterlandes. Der echte Herakles findet sich nur da, wo dorische Stämme sitzen. „Die Wurzel des ganzen dorischen Wesens ist der Glaube an die Göttlichkeit des rechten dorischen Mannes. ‚Göttlichen Mann' nennen die Spartiaten einen der Ihren, wenn er das leistet, was sie von dem Manne fordern. Dieser Glaube durchdringt das ganze Leben. Frauen und Kinder, Hörige und Knechte haben gar keine andere Existenzberechtigung als in Beziehung zu dem Manne, für den sie da sind. —

Daß die Dorer eine göttliche Person geglaubt hätten, in welcher sich ihr Mannesideal verkörperte, müßte man a priori fordern, wenn anders sie nur ein wenig hellenisch zu empfinden wußten. Nun steht diese überwältigend große religiöse Schöpfung vor unser aller Augen: Herakles, der Gott-Mann, wie ihn Pindar und Sophokles nennen. Er ist die einzige große Gestalt, welche die Einwanderer der hellenischen Religion zugeführt haben, wie das ihrem Wesen entspricht. Aber sie ist dafür auch eine der großartigsten Schöpfungen, zu der je die Phantasie eines Volkes emporgestiegen ist." (v. Wilamowitz.)

Dieses Ideal ist konzipiert bereits in vorgeschichtlicher Zeit, da die jugendfrischen und starken Dorer noch als ungeteilter Stamm in den wilden Felsentälern des Pindos hausten. (Daher auch Herakles' älteste Waffe Pfeil und Bogen ist, wie er sie bei Sophokles und Euripides noch führt, trotz der Verachtung, welche später die Hellenen, vorab die Dorer selbst, gegen diese Barbarenwehr hegten [vgl. unter anderm Menelaos im Ajas gegen Teukros]). Die konkrete Gestalt des Herakles aber ist die Verkörperung der dorischen Weltanschauung, in deren furchtbarer Einseitigkeit zugleich ihre Größe ruht. Nach ihr ist der Mann, d. h. der Adlige, für Kraft und Ehre geboren. Allein auf seine Kraft ist er gestellt, furchtlos und tapfer soll er durchs Leben schreiten, niederschlagen die Ungeheuer im Wald und Sumpf, alle Gewalten, die sich ihm in den Weg stellen, überwinden durch die Stärke seines Armes. Mühen muß er sich sein Leben lang, aber ihm winkt am Ende der allerhöchste Lohn. Wenn er hinaufsteigt zu den Göttern, Einlaß zu begehren, „dann bereiten ihm die seligen Himmelsherren einen Platz auf ihren Bänken und bieten ihm zum Willkommen die Schale, in der der Himmelstrank des ewigen Lebens schäumt". Es ist Nietzsches Herrenmoral in antikem Gewande.

Diese Anschauung geht also aus von der Vorstellung des Herakles als eines M e n s c h e n. Herakles ist, wenn auch ein Sohn des höchsten Zeus, doch mitnichten ursprünglich ein Gott; aber „Mensch gewesen, Gott geworden, Mühen erduldet, Himmel erworben: das ist das Wesentliche an dem Herakles, den die Hellenen, alle Hellenen geglaubt haben. Weder den Menschen noch den Gott kann entbehren, wer auch nur ihren ersten Keim recht erfassen

will; wer aber so viel begriffen hat, der ist jede Deutung los, die nur eine Seite des Doppelwesens betont".[1]

Das epische Lied, welches den Kern der Heraklesidee behandelt, von einem großen Dichter erfaßt und gestaltet, müssen wir uns in der Argolis etwa im achten Jahrhundert entstanden denken, wie denn sie dem Helden auch seinen späteren Namen gegeben hat, der ursprünglich Alkaios, der „Starke", hieß; ebenso seine übliche Bewaffnung und Tracht, die Keule und die Löwenhaut. Der einheitliche Gedanke des Liedes ist die Befriedung der Argolis und weiter der Welt durch die Kraft eines auserwählten Mannes, dem dafür der Lohn der Göttlichkeit wird. „Nackt und bloß, wie der Mensch aus dem Mutterleibe in diese Welt tritt, zieht der Zeussohn Herakles, geknechtet von dem schlechteren Manne, von Mykenä aus zu dem ersten Strauß, den er bestehen soll. Einen Ast bricht er sich im Walde, das ist seine Wehr. Auch sie versagt vor dem ersten Ungeheuer, doch mit der Faust erwürgt er die Bestie." (Hier spricht selbst ein wahrer Dichter, nämlich v. Wilamowitz.) So erliegen ihm der nemeische Löwe, die lernäische Hydra, die kerynitisch-arkadische Hirschkuh, die stymphalischen Vögel, weiter über Argos hinaus der erymanthische Eber, die arkadischen Kentauren. Aus Süden, Norden, Osten und Westen holt er den kretischen Stier, die menschenfressenden Rosse des Diomedes, den Gürtel der Hippolyte, die Rinder des Geryones. Er bezwingt schließlich den Tod und gewinnt die goldenen Äpfel der Unsterblichkeit. Hera selbst vermählt ihm ihre Tochter Hebe, d. h. ihm selbst wird der Lohn ewiger Jugend zuteil, er ist ein Gott geworden. Denselben Sinn hat die Sage vom Öta, welche gleichfalls wie die thebanische von seiner Geburt und Jugend zum ältesten Bestande gehört. Nach ihr geht er, da der sterbliche Leib doch irgendwie verschwinden muß, durch das die Seele vom Körper läuternde Feuer zum Himmel ein, ganz so, wie Thetis ihren Sohn Achilleus und Demeter den Triptolemos,

[1] E. Meyer (Gesch. d. Altertums I. 255 f.) ist freilich entgegengesetzter Ansicht. „Herakles ist ein Gott, dessen Kultus fast ausschließlich auf das östliche Mittelgriechenland beschränkt ist. — Dem übrigen Griechenland ist sein Kult vollständig fremd. — Da der Gott notwendig älter ist als der Heros, Herakles aber kein dorischer Gott ist, so folgt, daß die herrschende Auffassung, welche den Herakles bei den Doriern sucht, falsch ist. Mit Recht gilt der gesamten Griechenwelt Theben als seine Geburtsstätte."

den Sohn des Keleos und der Metaneira, durch Feuerbad und Ambrosia unsterblich zu machen suchen.[1]

Dieses argolisch-dorische Lied, dessen Inhalt v. Wilamowitz rekonstruiert hat, ist vergessen wie so mancher andere Sang aus den Jugendtagen der Völker, verloren bis auf die letzte Spur; der Grund dafür liegt in dem alles überwältigenden Vordringen des Homerischen Epos bis in die entlegensten Gaue des Mutterlandes. Aber der unverwüstliche Inhalt hat das Gefäß, das ihn einschloß, überdauert, und der Gott Herakles hat siegreich seinen Eroberungszug angetreten durch die anderen hellenischen Stämme, wie die Träger dieser Religion selbst unwiderstehlich aus ihren Bergtälern vordrangen und die schönsten Teile des Peloponneses besetzten. Und es ist s o gekommen, daß die Hellenen nichtdorischen Stammes, vorab die Bewohner Attikas, den Heros als Gott verehrten, während die Dorer in ihm immer mehr den Menschen gesehen haben und der Kultstätten auf dorischem Boden nur wenige sind. Die letztere Erscheinung ist seltsam genug, weniger die erste, denn die Nichtdorer hatten ja die wuchtigen, zerschmetternden Schläge des jüngsten Hellenenstammes genugsam kennen gelernt; was Wunder, daß sie sich der Gnade und Hilfe des gewaltigsten, gottgewordenen Dorers, dessen Ruhm die Welt füllte, des Kallinikos Alexikakos, durch Kult und Verehrung zu sichern suchten?

Zielinski wiederum sucht, wie schon früher angeführt wurde, nachzuweisen, daß hinter dem verklärten, gottgewordenen Helden des Dodekathlos ein älterer stehe, „groß und traurig“, der Herakles der Zeusreligion, der gestorben und in den Hades gefahren sei und den die Nekyia (Od. XI 599 ff.) schildere. Dies sei der Herakles

[1] Ein Bedenken bleibt freilich: das ist die Absonderung der Dienstbarkeit von der ältesten Sage. v. Wilamowitz selbst ist später zweifelhaft darüber geworden, ob die Dienstbarkeit wirklich „eine Neubildung von lediglich geschichtlicher Bedeutung war“. Dazu erscheint sie in ihren wechselnden Formen auch zu sehr mit dem Wesen des Helden verknüpft. Auch Apollon hat fronden müssen. Ist es ferner nicht merkwürdig, daß — ohne damit Zielinskis früher erörterte Hypothese stützen zu wollen — auch der germanische Nationalheld Siegfried kein König ist, sondern ein reisiger, unstäter Recke? Das schattenhafte Königtum von Niederland im Nibelungenliede ist späte Zutat, wie die Inhaltlosigkeit beweist; der wirkliche Stand des Helden klingt nach in dem verächtlichen Worte Brunhilds: „Dienstmann“.

der ötaischen Sage, und ihn habe Sophokles in den Trachinierinnen „bewußt archaisierend“ dargestellt. Der Beweis für diese geistreiche Hypothese steht aber auf schwachen Füßen. Das einzige Rätsel allerdings jenes altdorischen Herakles bleibt die Dienstbarkeit des Heros, die ja in doppelter Gestalt, bei Eurystheus und Omphale, erscheint, und welche mit seinem Wesen zusammenhängen wird, jedenfalls aber ein Zug der älteren Sage ist.

Von den Dichtern des fünften Jahrhunderts ist es Pindar, der das Wesen des Heros am tiefsten auffaßte und ihn am begeistertsten feierte. Er war ja auch Thebaner und hatte Veranlassung genug, seinen adelig geborenen Standesgenossen das dorische Ideal vorzuhalten. Wie herrlich läßt er, selbst ein Prophet von Dichters Gnaden, durch den Mund des Teiresias die Zukunft des Herakleskindes, das soeben mit „unentrinnbaren Händen“ die Schlangen gewürgt hat, dem staunenden Vater und dem versammelten Volke künden (Nem. I. 95 ff.)! „Auf der Erde, auf dem Meere wird er töten die Ungeheuer, die das Recht nicht kennen; manchen der Männer, die da wandeln in Tücke und Hochmut, wird er überantworten furchtbarstem Geschick. Und wenn auf Phlegras Blachfeld die Götter zum Kampfe begegnen den Giganten, dann werden das glänzende Haar mischen mit Gäas Staube die Erdensöhne, dahingestreckt vom Flug seiner Pfeile. Doch er selbst wird in seligem Frieden ewige Ruhe erkiesen in der Seligen Hallen, die prangende Heba empfangen als Gattin, rüsten das Hochzeitsmahl und das heilige Walten preisen, sitzend zu des Kroniden Rechten.“

Die Tragödie hat es vermieden, die Gestalt trotz ihrer Popularität auf die Bühne zu bringen. Wohl eignete sich Herakles bei einseitiger und karikierender Betonung seiner materiellen Seite vortrefflich für Satyrspiel und Komödie, wo er als starker Mann und unflätiger Naturbursche das Durchschnittspublikum weidlich ergötzte. Aber was sollte das ernste Drama mit ihm anfangen? Seine Kämpfe und Kriegszüge konnte die Tragödie nicht dramatisieren, und was blieb dann darstellbar? Trotzdem hat es Euripides in späterer Zeit mit seinem sogenannten Rasenden Herakles versucht. Aber der Herakles, welcher den Hörer und Leser hier fesselt, ist eben nicht der Heros, obwohl ihn der Dichter vor dem Mord als

den echten dorischen Helden zeigt, sondern Euripides selbst, welcher jenen zum Träger seiner pessimistischen Lebensauffassung macht. Sophokles konnte von seinem religiösen Standpunkte aus die Euripideische Weise natürlich nicht mitmachen. Er hielt sich in den Trachinierinnen an den Herakles, wie ihn das Volk kannte. Darum ist er auch neben dem Kreon des Ödipus auf Kolonos und dem Odysseus des Philoktet zu dem unerfreulichsten aller männlichen Charaktere geworden, welche die erhaltenen Dramen des Dichters aufweisen.

Dieser Herakles ist nichts als ein roher Egoist und prahlender Wüterich — man halte nur den Euripideischen Helden dagegen, diesen liebevollen Gatten, Vater und Sohn. Er kennt nur sich selbst und seine Interessen, worin Ajas Ähnlichkeit mit ihm hat; auch die Versorgung Joles erfolgt aus selbstsüchtigen Motiven. Man wird diesem Urteil entgegenhalten, daß ihn seine übernatürlichen Schmerzen unfähig machen, an andere zu denken. Das sollten sie aber nicht, bei ihm nicht, von dem wir als Halbgott mehr verlangen müssen als von einem gewöhnlichen Menschen. Wie viel heldenhafter bekämpft Philoktet seine Qualen, die doch auch von einem übernatürlichen Gifte stammen! Das unaufhörliche Brüllen und Winseln des Herakles stößt uns ebenso ab wie sein sonstiges Gebaren. Wenn Lessing in seinen sonst verfehlten Bemerkungen über den Herakles der Trachinierinnen mit Recht die Forderung zurückweist, daß der geringste Held bei uns wie ein Halbgott empfinden und handeln soll, so hat er damit, ohne es zu wollen, das Verhalten des Herakles, verglichen mit dem des Philoktet, selbst verurteilt. Auch sonst suchen wir vergeblich nach einem Zug, der ihn, mit Schiller zu reden, unserm Herzen menschlich näher brächte und den widerwärtigen Eindruck dieses Charakters milderte.

Gewiß, der Held, der „Tod und Teufel“ überwindet, erscheint auch im Drama als furchtbarer Kämpe. Aber die Schilderung des Chors von seinem Kampfe mit Acheloos (V. 517 ff.) erweckt mehr Schauder als Bewunderung. Kann man ferner die völlige Vertilgung des Eurytos und seiner Söhne zur Not als Vergeltung für erlittene Unbill rechtfertigen, so bleibt doch die heimtückische Ermordung des Iphitos, welche sich mit der frevelhaftesten Verletzung des Gastrechts verbindet, ein Schandfleck auf dem Charakter

des Herakles. Und vorher, bei dem Anlaß zu der Rachetat, als ihn Eurytos in Oichalia gastlich bewirtet, spielt er eine noch unrühmlichere Rolle. Das vermag selbst der schonende Bericht des treuen Lichas nicht zu verschleiern (V. 262 ff.). Nachdem er seinem Wirte die Zumutung gestellt hat, ihm seine einzige Tochter als Geliebte zu überantworten — Lichas unterdrückt dies freilich mit gutem Bedacht vor Deianeira —, wird er in der Volltrunkenheit schimpflich aus dem Hause geworfen. Das ist kein Heldenabgang. Hier sehen wir den unflätigen Fresser und Säufer der Komödie.

Auch die in ihrem Zusammenhange langatmige Aufzählung der jedem Zuhörer, auf der Bühne wie im Parterre, bekannten Kämpfe, welche seinen Ruhm begründet haben, schmeckt mehr nach Prahlerei als daß sie die beabsichtigte Wirkung erzielte (V. 1091 ff.).

Aus diesem Leben spricht nur die Betätigung barbarisch-wilder Kraft, hinter dieser niedrigen Stirn thront kein erhabener Gedanke, diese rohe Seele hat keinen Raum für zarte, edle Empfindungen; sie hat kaum jemals etwas anderes gedacht als die Befriedigung der eigenen Wünsche und Begierden. Dieser Mann hat in seinem Leben Felsen um Felsen weggeräumt, aber auch erbarmungslos jede holde Blume gebrochen, welche an seinem Wege blühte.

Selbstsucht beweist er auch gegen seine Familie und gegen seine Umgebung. Zwar hat er vor seinem letzten Auszuge sein Testament gemacht und Weib und Kindern das Erbe bemessen (V. 161 f.), zwar hat er das Verlangen, angesichts des sichern Todes seine Kinder und seine Mutter an der Bahre zu sehen, aber er äußert weiter keinen Schmerz, als er erfährt, daß allein Hyllos in Trachis ist. Er wollte ihnen auch nur das dodonäische Orakel deuten, also sagen, was ausschließlich ihn angeht. Auch das sonstige Verhalten zu seiner Umgebung bleibt abstoßend, selbst wenn man ihm seine Qualen als Milderungsgrund anrechnet. Den schuldlosen Lichas packt er in der Raserei der Wut und des Schmerzes am Fußgelenk und schmettert ihn an eine Klippe, daß das Gehirn herausspritzt: wir sehen Polyphem und die Gefährten des Odysseus. Die Träger, welche ihn vor den Palast des Keyx gebracht haben, schnaubt er nach dem Erwachen wütend an, daß sie ihn, der doch so viel für die Hellenen getan, nicht umbringen, Hyllos bedroht er mit den schwersten Flüchen, wenn er ihm nicht in allen seinen

Wünschen zu Willen ist, auch wo sie dem sittlichen Empfinden des Jünglings auf das äußerste widerstreben müssen.

Am stärksten tritt seine Selbstsucht, Roheit und Ungebärdigkeit in dem Verhältnis zu Deianeira hervor. Wie er ihr die eherne Treue, die heiße Liebe im Leben gelohnt hat, ist bereits in der Charakteristik Deianeiras ausgeführt. Nun, wo er in ihrer vermeintlichen Tücke die Ursache seines Elends zu erkennen glaubt, beherrscht ihn, alles andere zurückdrängend, der glühende Durst nach Rache. Der Sohn soll das Gefühl kindlicher Ehrfurcht ersticken und sie ihm her vor sein Lager zerren, daß er sie mit diesen seinen Händen erwürge. Unwirsch fährt er Hyllos an, aufzuhören mit seinem Geschwätz, als dieser mit vorsichtigen Worten ausholt, um dem Vater die Nachricht von dem Tode der Unglücklichen beizubringen. Er beschimpft ihn in seiner Wut mit schwerem Wort, da Hyllos die Mutter zunächst nur zu entschuldigen wagt. Mit Hohn und Spott begleitet er die weiteren Eröffnungen. Als er ihren gewaltsamen Tod erfährt — er weiß noch nicht, durch wen sie ermordet ist — bedauert er nur, daß sie seinen rächenden Händen entzogen ist. Und als er über den unseligen Irrtum Deianeiras klar wird und sieht, wer der eigentlich Schuldige ist, da hat er keine Silbe der Teilnahme und des Mitgefühls für sie, auch kein Wort der Reue darüber, daß er ihr, die doch nur aus Liebe gefehlt hat, schweres Unrecht angetan. Er denkt wieder nur an sich und begleitet die Erkenntnis seines unvermeidlich bevorstehenden Endes mit Wehegeschrei über sein Los (V. 1050 ff.). Freilich, es ist tragisch, nach dem glücklichen Abschlusse so vieler Kämpfe und Mühsale dahin zu müssen und unter solchen Qualen zu enden, wenn man des Lohnes noch auf Erden froh zu werden gehofft hat. Aber ist dies nicht das Schicksal ungezählter Menschen, vor allem der wahrhaft Großen dieser Erde, deren doch Herakles auch einer ist oder sein will? Und trägt ein solches Leben, wie es ihm beschieden gewesen, voll Sieg und Ehre und unsterblichen Nachruhms, seinen Lohn nicht in sich?

Der Dichter folgt in dieser Tragödie mit der Darstellung des Endes der alten Sage insofern, als er Herakles auf dem Gipfel des Öta, des heiligen Bergs seines Vaters, verbrannt werden läßt. Sonst weicht er von ihr ab. Das „unten (d. h. im Hades)

weilend" des Verses 1201 beweist klar, daß Herakles selbst zu sterben glaubt wie jeder andere Mensch. Seine Apotheose wird auch mit Ausnahme einer dunkeln, ganz unbestimmt gehaltenen Andeutung am Schlusse, „was die Zukunft bringt, das weiß niemand" (V. 1270), nirgends vorausgesetzt.

Der Philoktet dagegen enthält den echten Herakles in seiner reinsten und tiefsten Auffassung. Hier rühmt der Chor in den Versen 726 ff. die Ufer des Spercheios, „wo der erzbeschildete Gottmensch emporstieg zu den Himmlischen, von göttlichem Feuer verklärt, über des Öta Höhn". Am Schlusse, wo er den Konflikt löst, spricht er als Gott aus den Wolken und berichtet seinem Freunde Philoktet, welcher Lohn ihm geworden ist:

„Zuvörderst will ich künden dir mein eigen Los,
Wie ich gerungen mühevoll, durch Kämpfe schritt,
Doch dann, du siehst's, gewonnen ew'ge Herrlichkeit."
(V. 1419 ff.)

Er hat die Macht, dem siechen Helden den Götterarzt zu senden, er kündet ihm auch den Ratschluß des ewigen Zeus. So zeigt ihn der Dichter als einen Mittler zwischen Olympos und Erde und als hehren Mahner, sich dem Walten der Götter zu beugen und fromm zu bleiben im Leben und Sterben.

## Hyllos.

Für einen bloßen Figuranten, wie v. Wilamowitz ihn nennt und wie z. B. Orestes in der Elektra trotz der Vollziehung der Rache einer ist, trägt Hyllos zu individuelle Züge. Aber es ist allerdings kaum möglich, Hyllos als einen Charakter im Sinne des Wortes zu betrachten; dafür ist er zu unentwickelt.

Hyllos ist ein guter, aber schwacher Junge. Er hat wohl Impulse, aber keine konstante Willensrichtung, d. h. die Eigenschaft, welche wir Charakter nennen. Er ist innerlich noch nicht reif und gefestigt genug, um zu den Eindrücken und Einwirkungen, die auf ihn einstürmen, Stellung zu nehmen und selbständige Entscheidungen

zu treffen. Herakles mag billig bezweifeln, ob er auch in Wahrheit sein Sohn ist, denn von einem Löwen steckt wenig genug in ihm, und was ein Häkchen werden will, das krümmt sich beizeiten. Auf ihn hat sich die weiche, hingebende Natur seiner Mutter vererbt. Gutwillig und liebevoll, zartempfindend und weich, schüchtern und ängstlich, ist er einem schwanken, jungen Baume vergleichbar, dem man nicht zutraut, daß er sich zu einem Stamme entwickeln soll, welchem die älteste und vornehmste der drei Dorerphylen entspringt. Die Schläge des Schicksals, welche niemandem, auch ihm nicht, erspart bleiben, werden ihn erst zu einem Manne hämmern müssen.

Im Stücke freilich besteht er die Probe schlecht. Wenn man Hyllos mit dem Maßstabe Haimons mißt, so bleibt er weit hinter seinem Altersgenossen zurück. Haimon bändigt mit männlicher Kraft die berechtigte Empörung, die in seiner Brust kocht, und tritt dem Vater mit gefaßter Ruhe und vorsichtig abgewogenen Worten gegenüber, Hyllos schleudert in der Aufwallung seiner Gefühle unüberlegt den fürchterlichsten Fluch gegen die Frau, die ihn unter ihrem Herzen getragen hat, freilich nicht, ohne sofort vor der heraufbeschworenen Erinys selbst zu erschrecken. Haimon, der scheinbar gefügige und ergebene, verficht fest und entschlossen seine Überzeugung gegen den tobenden Kreon und kann wohl sterben, aber seinen Entschluß nicht ändern; was Hyllos an Widerstandskraft besitzt, zerschmilzt vor dem mächtigen Willen der Vaters wie der Schnee an der Frühlingssonne.

Der Jüngling, welcher mit beflügelten Schritten auf die Bühne eilt, um der Mutter willkommene Botschaft zu bringen, ahnt nicht, daß in wenigen Stunden ein entsetzliches Schicksal über ihn hereinbrechen, daß er in kurzer Frist vater- und mutterlos sein wird. Bereitwillig eilt er dem Vater entgegen und muß das erschütternde Schauspiel mit ansehen, das ihm heiße Tränen erpreßt. Sorglich bettet er Herakles im Schiff und eilt wieder zurück, um ihm ein weiches Lager im Hause zu bereiten. Der Eindruck des Erlebten raubt ihm völlig die Besinnung. Er zählt Jahre genug, um sich fragen zu müssen, ob es denkbar ist, daß seine liebevolle Mutter urplötzlich zur Teufelin werden konnte, und begeht in leidenschaftlicher Aufwallung schweres Unrecht an ihr. Der unvermeidliche Rückschlag erweckt wieder die bitterste Reue, und er klagt

sich, die Tote mit Küssen bedeckend und sich an ihre Seite werfend, des ärgsten Frevels an. Er verliert unter den Wogen des Unheils, die über ihm zusammenschlagen, völlig den Kopf, als die Träger den schlafenden Vater vor dem Palast niedersetzen. Und vollkommen kläglich ist die Rolle, die er vor dem Erwachten spielt. Freilich, der Bedauernswerte ist noch betäubt von dem Tode der Mutter, und jetzt muß er auf den ungebärdigen Kranken Rücksicht nehmen.

Aber mehr Mut und Entschlossenheit darf man doch von dem Sohne eines Halbgottes erwarten. Nur mit Zittern und Zagen wagt er dem wütigen Herakles gegenüber die Mutter zu entlasten, mit Angst sieht er seinen Wünschen und jedem weiteren Wortwechsel entgegen. Seinem Jammern gegenüber besteht Herakles wenigstens nicht darauf, daß er den Holzstoß selbst in Brand setze; dagegen findet Hyllos nicht die Kraft, der zweiten erbarmungslosen Forderung zu widerstehen, so sehr sich sein sittliches Gefühl dagegen empört. Er soll Jole zu seiner Gemahlin machen. Allerdings kann ihn bei dieser Zumutung nicht das empören, was uns schaudern macht, nämlich der Nachfolger seines Vaters im Besitze Joles zu werden, da dies nach den griechischen Anschauungen von Familienrecht und -pflicht nichts Anstößiges hatte. Aber er soll der beiwohnen, welche die Ursache des schrecklichen Todes seiner Eltern ist (V. 1233). Damit begeht er einen Frevel (V. 1245). Dennoch ist er zu schwach und haltlos, um angesichts der väterlichen Drohungen fest zu bleiben.

Zu dieser Willensschwäche und Ängstlichkeit des Hyllos und zu seiner Gottesfurcht (V. 1249 ff.) steht in unvereinbarem Widerspruch die Kühnheit, mit der er am Ende (V. 1266 ff.) die Götter in scharfen Worten der Ungerechtigkeit anklagt. Man wird sie, da der ganze Schluß ohnehin schwer verderbt ist, Herakles zusprechen müssen.

## Diener und Volk.

Die Diener, welche in der Tragödie vorwiegend als Boten verwendet werden, um dramatisch nicht darstellbare Ereignisse zu melden, tragen keinen Namen, sondern nur die Bezeichnung ihrer Funktion. Dies beweist schon, daß sie keine Charaktere sind. Trotzdem hat der Dichter nicht verschmäht, im gegebenen Falle auch den Gestalten dieser kleinen Leute individuelle Farbe zu geben, meist nur in wenigen Strichen, einigemal aber auch in breiterer Ausmalung. Es verlohnt sich also wohl, sie einer Betrachtung zu unterziehen, auch deshalb, weil der „Mann aus dem Volke“ oft ein wohltuendes, weil erheiterndes Element in die feierliche Würde der tragischen Versammlung hineinbringt. Für unsern Dichter kommen in Betracht der Herold Lichas, der Pädagog in der Elektra, der Bote in den Trachinierinnen, der Korinther im König Ödipus, welcher mit letzterem Ähnlichkeit hat, der Diener im König Ödipus, der Wächter und in gewissem Sinne auch der Bote in der Antigone.

Lichas nimmt zunächst eine Sonderstellung ein. Er bekleidet, wenn er auch zu den Dienenden gehört, doch das angesehene Amt eines Herolds[1] und ist ein freier Mann. Aus dem letzteren Grunde ist er auch der einzige, welcher einen Individualnamen trägt. Lichas ist ein braver Mann, eine Mittlernatur aus dem Drange eines guten, edlen Herzens heraus, ähnlich wie jener Typus in den Wahlverwandtschaften. Er erntet auch wie dieser geringen Dank.

Herakles hat ihm in seiner naiven Selbstsucht den Auftrag gegeben, Jole Deianeira als Nebengattin zuzuführen. Dies kann er nicht übers Herz bringen, denn er fühlt zarter als sein roher

---

[1] Euripides und die spätere Zeit ist freilich auf die Herolde als grobe Lügner schlecht zu sprechen.

Herr. Er weiß, daß er Deianeira damit noch unglücklicher machen würde, als sie ohnehin ist. Darum gibt er auch ein anderes Motiv für die Eroberung von Oichalia an als das wirkliche und behauptet — unwahrscheinlich genug — die Gefangene nicht zu kennen. Wäre Deianeira eine weniger harm- und arglose Frau, als sie ist, so würde sie alsbald stutzig werden müssen, denn der redliche Lichas versteht sich recht schlecht aufs Lügen. Dies erkennt man sogleich aus seinen hastigen, ablehnenden Gegenfragen und aus seinen verlegenen Antworten auf die Fragen Deianeiras. Es wird noch schlimmer, als sie ihn mit dem Boten konfrontiert. Wie er sich auch windet und dreht, es hilft ihm alles nichts: die niedergeschlagenen Augen verraten deutlich das böse Gewissen, und er muß endlich auf die Mahnungen Deianeiras Farbe bekennen. Nicht zum Schaden für seinen Charakter, denn jetzt zeigt er erst seine wahren Herzenseigenschaften.

Der Herr steht ihm ebenso nahe wie die Herrin. Er ist stolz auf die Taten des Herakles, wie seine Antwort auf die Begrüßung Deianeiras beweist; er ist mit ihnen verwachsen, ja sie sind in dem Augenblicke der Begrüßung, wo er der Vertreter des Heros ist, die seinigen, und er nimmt den Heilruf Deianeiras als schuldigen Dank entgegen, ganz als habe er sie selbst vollbracht. Er tut alles, was in seinen Kräften steht, um einen Konflikt zwischen den beiden Gatten nicht aufkommen zu lassen oder wenigstens im Keime zu ersticken. Darum entschuldigt er seinen Herrn vor Deianeira, wo er kann, und sucht ihn in das vorteilhafteste Licht zu setzen. So ist es z. B. keine Entwürdigung für Herakles gewesen, daß er Omphale als Sklave hat dienen müssen, denn es war Zeus' Wille und Beschluß. Herakles soll ferner, als Lichas seinen Plan gescheitert sieht, auch nicht als unwahr dastehen. Jetzt bekennt er, daß der Held gar nicht daran gedacht hat, sein Verhältnis zu Jole zu verheimlichen: dies kommt auf seine eigene Rechnung.

Denn ebensowenig, wie er etwas auf Herakles kommen läßt, kann es sein gutes Herz ertragen, daß die teure Herrin von ihrem Gemahl gekränkt wird. Darum hat er sich auf das schwere Geschäft des Lügens verlegt. Aber wie zart ist es nach beiden Seiten hin empfunden, und wie edel rechtfertigt er sich selbst, wenn er zu Deianeira sagt:

„Und — ich muß auch für jenen sprechen — dies
Wollt' niemals er verbergen, auch ableugnen nicht;
Ich selbst vielmehr, o Herrin, da ich fürchtete,
Die Seele zu verwunden dir mit solchem Wort,
Ich selber fehlte, wenn dich dies ein Fehler dünkt."

Er kann seiner Natur nach nicht anders als Gutes von seinem Nächsten reden und alle Dinge zum besten kehren. Da ja nun das Schicksal es einmal so will, so bittet er Deianeira herzlich, um ihrer selbst und um Herakles willen sich in die Fügung zu schicken und den Riß nicht zu erweitern. Hat doch Herakles sonst gegen alle Mächte gesiegt, nur Eros ist er unterlegen. Darum hat es auch sein Herz mit Freude und Rührung erfüllt, daß Deianeira jene Unglückliche so gütig aufgenommen hat. Als treuer Diener wird er dies wie alles andre ausrichten, was man ihm an seinen Herrn aufträgt. Dies andre freilich soll sein Tod werden. Es ist ein schrecklicher Lohn, den der treue Mann für seine edle Gesinnung findet. Wenn Herakles ihn auch aus einem unseligen Mißverständnis tötet, so hätte es Lichas doch um ihn verdient, daß er dieses Ende eines wackeren Dieners wenigstens beklagte. Doch er hat für ihn ebensowenig ein dankbares Wort wie für Deianeira (V. 453, 248 ff., 472 ff., 314 ff., 229 ff., 250 f., 479 ff. 484 ff., 629).

Die übrigen Diener sind, vielleicht mit Ausnahme des Boten in den Trachinierinnen, der ein Kleinbürger zu sein scheint, sämtlich Unfreie.

Eine unüberbrückbare Kluft trennt selbst bei den menschlichen Hellenen den Sklaven vom Herrn. Es ist ein tiefsinniges Wort, das Homer dem alten Eumaios in den Mund legt:

„Denn die Hälfte des Wertes versaget dem Manne der Donnrer
Zeus, sobald ihn ereilt die Schicksalstunde der Knechtschaft."
(Od. XVII 322 f.)

Tiefsinniger noch, als Eumaios es meint. Denn er denkt zunächst nur an den Mangel von Pflichtgefühl, den der Sklave gegenüber dem Freien zeigt. Aber Zeus nimmt dem Menschen mehr, denn die Sklaverei vernichtet die Menschenwürde. Wen das Los der Knechtschaft trifft, der wird zu einem Menschen zweiter Klasse degradiert. Ist er dies vielleicht zunächst auch nur rechtlich, so wird er es mit der Zeit auch nach seinem sittlichen Werte.

Langsam, aber sicher zerstört die Sklaverei den Adel der Menschennatur, und es ist tragisch, daß auch der Beste sich gegen dieses Schicksal auf die Dauer nicht wehren kann. Nichts beweist schlagender den ungeheuren Fortschritt, den die moderne Menschheit gegenüber dem Altertum errungen hat, als die wenigstens prinzipielle Anerkennung, daß alle Menschen als solche gleichwertig sind. Für unsre Anschauung ist es unbegreiflich und empörend zugleich, daß der Sklave, um eine rechtlich gültige Aussage machen zu können, auch in dem humanen Athen auf die Folter gespannt wurde, gleichgültig, ob er Angeklagter oder Zeuge war. So droht Ödipus dem greisen Diener mit peinlichem Verhör. Allerdings sträubt sich der Alte, seine Aussagen zu machen, aber nicht, weil sie ihm schaden könnten, sondern weil er nicht den letzten Ring in die Kette einfügen will, die jenen Unseligen dann unentrinnbar umspannt. — Ebenso muß es den Modernen befremden, ja ihm völlig unverständlich sein, wenn Deianeira sich vor ihrem Sohne in aller Form entschuldigt, daß eine Sklavin einen Vorschlag gemacht hat, dem sie selbst beistimmt. „Jenes Weib ist zwar nur eine Sklavin, hat aber doch ein Wort gesprochen, das eines Freien würdig ist.“

Gemeinsam pflegt den Sklaven zu sein die bebende Furcht, welche diese rechtlosen Wesen vor dem Stirnrunzeln des Herrn, gar erst wenn er ein König ist, in ihr elendes Nichts versinken läßt; aber auch eine lächerliche Wichtigtuerei und possenhafte Überlegenheit, wenn sie sich im Besitz einer Nachricht wissen, die dem Herrn unbekannt, aber für ihn bedeutsam ist.

Eine Ausnahme bildet der Pädagog in der Elektra. Dies hängt aber mit seiner Vertrauensstellung als Jugendleiter und Erzieher zusammen. Orestes und Elektra respektieren und achten ihn, ja, Elektra verehrt ihn wie einen lieben Vater. Denn als treuer Diener des Hauses hat er den Knaben gerettet und in der Fremde erzogen. Er wacht im Stück über dem Jüngling mit der Besonnenheit des erfahrenen Alters. Als der Wehruf Elektras aus dem Palaste dringt und Orestes warten will, mahnt er zur Vorsicht: nur Apollons Befehl sollen sie vollziehen. Klytaimestra gegenüber spielt er seine Rolle als Bringer einer Freudenbotschaft vortrefflich und stellt sich enttäuscht, als die Nachricht nicht so aufgenommen zu werden scheint, wie anzunehmen war. Da die

Geschwister in ihrem Freudenrausch alle Vorsicht vergessen, tritt er aus dem Palastinnern, wo er Wache gehalten, mit scheltendem Worte dazwischen, vermag sich freilich, selbst gerührt, nur mit Mühe der überströmenden Dankesbezeugungen Elektras zu erwehren.

Knüpft die Stellung eines Jugenderziehers hier zwischen Fürstenkindern und Sklaven ein menschlich schönes Band, das der sozialen Stellung des Rechtlosen ganz vergessen läßt, so fällt dies bei den anderen fort. Ganz zitternder Sklave ist der Alte im König Ödipus, der aus seinem ländlichen Asyl geholt wird, um dem Könige eine Eröffnung zu machen, vor der ihn bangt, die aber noch viel entsetzlicher werden muß, sobald er (V. 1145) merkt, daß das damals ausgesetzte Kind und der vor ihm stehende Ödipus identisch sind. Ein bemitleidenswertes Schauspiel, dieser Ärmste, dem die Angst vor der Enthüllung des Unsagbaren die Zunge bindet und dem die Folter sicher ist, wenn er nicht spricht.

Ganz das Gegenteil der Korinthische Bote, der ihm gegenübergestellt ist. Er hat von vornherein die Gelegenheit seiner Botschaft benutzen wollen, den König um ein Geschenk anzugehen, da er ihm das Leben gerettet hat. Doch mag ihm anfangs nicht wohl zu Mute gewesen sein, weil er nicht wissen konnte, wie Ödipus die Nachricht aufnehmen werde, daß er nur der Adoptivsohn des Königs Polybos sei. Aber er hat mit dem Augenblick die denkbar günstigste Position, wo er merkt, daß er, er allein, den König von einer quälenden Sorge befreien kann, ohne freilich zu ahnen, daß er in Wahrheit der Vermittler einer entsetzlichen Aufklärung ist. Vorläufig jedenfalls fühlt er sich äußerst wichtig, denn er sieht, wie dieser mächtige, glänzende König an seinen Lippen hängt. Das nutzt er aus so lange wie möglich. Kann doch dieser kleine Mann in dem köstlichen Gefühle schwelgen, einem Großen für Augenblicke unentbehrlich zu sein. Darum gibt er ihm sein Wissen nur tropfenweise ein. Noch mehr hat er nachher gegenüber dem Diener „das behagliche Gefühl der Überlegenheit, daß er Herr der Situation ist“ (Bruhn). So zeigt er während der ganzen Unterhandlung mit jenem dem Könige gegenüber die vertrauliche Zudringlichkeit des Tiefstehenden, der einem Herrn wichtige Nachrichten mitgeteilt hat und noch weitere Geheimnisse aufzudecken in der angenehmen Lage

ist, dem ihm gleichstehenden Diener gegenüber herablassendes Mitleid, da er glaubt, jener sei mit der Zeit schwach geworden.

Ähnlich benimmt sich der Bote in den Trachinierinnen gegen Deianeira und Lichas. Zunächst treibt den Alten zu Deianeira der Drang, welcher jeden beseelt, wenn er dem andern eine erfreuliche Nachricht bringen, namentlich wenn er wie hier warmen Dankes sicher sein kann und außerdem ein Douceur erhoffen darf. Aber vollends wichtig wird er, als er weiß, daß Lichas Deianeira getäuscht hat. Dieser naive Einfaltspinsel ahnt natürlich nicht, aus welchen Motiven Lichas seiner Herrin die Wahrheit verschwiegen hat, ihm fehlt auch jeder Takt und jedes Gefühl dafür, welchen grausamen Schmerz er ihr mit der Eröffnung der Wahrheit zufügen muß. Ihn erfüllt nur das beseligende Bewußtsein, den Herold entlarven und Deianeira eine höchst interessante Neuigkeit beibringen zu können. Als er aus dem Mienen- und Gebärdenspiel Deianeiras merkt, was er angerichtet hat, erklärt er zwar sein Bedauern, wenn er unerfreuliche Dinge gemeldet hat, beruft sich aber doch triumphierend darauf, daß er die Wahrheit gesprochen hat. Dieser Triumph der Überlegenheit offenbart sich auch in dem Wortgefechte mit Lichas. Natürlich ist er einem so unbehülflichen Gegner, der nicht einmal die Augen aufschlagen kann, weit über, und nun zeigt er sich in seiner ganzen kleinen Größe. Seines Sieges ist er sicher; es kommt ihm zunächst gar nicht darauf an, die Sache anzufassen. Er sonnt sich förmlich in dem Bewußtsein, daß jener ihm nicht entrinnen kann. Erst als Lichas Miene macht, sich dem Schwätzer zu entziehen, macht er Ernst. Jetzt wird er ein Wörtchen mit ihm reden. Allerdings ist es nicht schwer zu beweisen, daß Lügen kurze Beine haben. Aber der Brave wird doch nur für die Posse benutzt; als die verhängnisvolle Entscheidung naht, löst ihn Deianeira ab.[1]

[1] Bei seinem zweiten Auftreten, welches den Zweck hat, Lichas zu entlarven, ist der Bote nach Zielinski „etwas angeheitert; ein nicht ganz bedeutungsloser Nebenumstand“. [Warum?] — Der vierfache Beweis ist für Z.'s Methode charakteristisch. 1. „Deianeira hat ihn [nach seinem ersten Auftreten] mitgenommen“, damit er seinen Botenlohn in Gestalt eines Kleides empfange. Außerdem wird er bewirtet, „natürlich in der Gesindestube, wo es viel lustiger ist“, und da hat er sich denn einen Spitz geholt. 2. Deianeira ist jetzt zurückhaltend gegen ihn, s. V. 339: „Weshalb hältst du mich auf?“ —

Der Bote in der Antigone vertritt wieder eine andere Spezies der kleinen Leute. Er hat nämlich über die letzten und tiefsten Fragen des Lebens nicht ohne Erfolg nachgedacht und ist ein veritabler Philosoph aus der Schule der Hedoniker geworden. Er gibt dem Chor seine Weisheit zum besten, ehe er sich seiner Botschaft entledigt. Nichts kann er loben, nichts tadeln, mag die Lage eines Menschen sein, wie sie wolle. Der blinde Zufall regiert die Welt; er stürzt den, der im Glück sitzt, und erhebt den, der vom Mißgeschick verfolgt wird. In die Zukunft kann niemand schauen, eine Seherkunst gibt es nicht (also ganz der Standpunkt Jokastes). Der wahre Wertmesser der Dinge ist allein die Lust. Nicht den Schatten eines Rauches gibt er für Reichtum und Macht, wenn dem Besitzer die Freude, die Lust des Daseins fehlt.

Ein Kabinetstück köstlichster Charakteristik ist endlich der Wächter in der Antigone. Er unterbricht den Ernst der Situation, obgleich er eine bedeutsame Nachricht zu überbringen hat. Diese würde sich in zwei Verse fassen lassen. Aber damit hat es keine Eile. Seine eigene werte Person ist viel wichtiger, und das muß doch auch jeder einsehen. Das ist so selbstverständlich, daß er darüber kein Wort zu verlieren braucht. Er weiß, daß niemand einen Unglücksboten liebt, besonders wenn man eine Handhabe hat, um ihn mit zur Verantwortung zu ziehen. Und nun muß gerade ihn Unseligen das Los zu dem sauren Gang bestimmen. Da kann sich doch der König denken, daß er nicht eben außer Atem ankommt. Kreon muß auch notwendig hören, wie ihn seine Seele bald zum Warten, bald zur Eile angetrieben hat, bis er denn endlich mit Zweifel und Zaudern hier angekommen ist. Er will sich aber mit dem Sprichworte trösten, daß der Mensch nur erleidet, was das Schicksal ihm bestimmt hat.

Wenn der König jedoch meint, auf diesen Wortschwall folge

---

[sie will nämlich ins Haus], und V. 342: „Sollen wir jene, d. h. Lichas und die Gefangenen, wieder zurückrufen, oder willst du zu mir und diesen, d. h. dem Chore sprechen?“ — [sie läßt ihm also die Wahl, ob er seine Eröffnungen vor Lichas und den Gefangenen oder vor ihr und dem Chore machen will,] 3. weil Lichas ihn „krank“ nennt [d. h. das Gegenteil von besonnen, also „unvernünftig“, um ihn nämlich los zu werden,] 4. weil dann alles so viel schöner wird. [Dieser Grund ist die Perle der ganzen Beweisführung.]

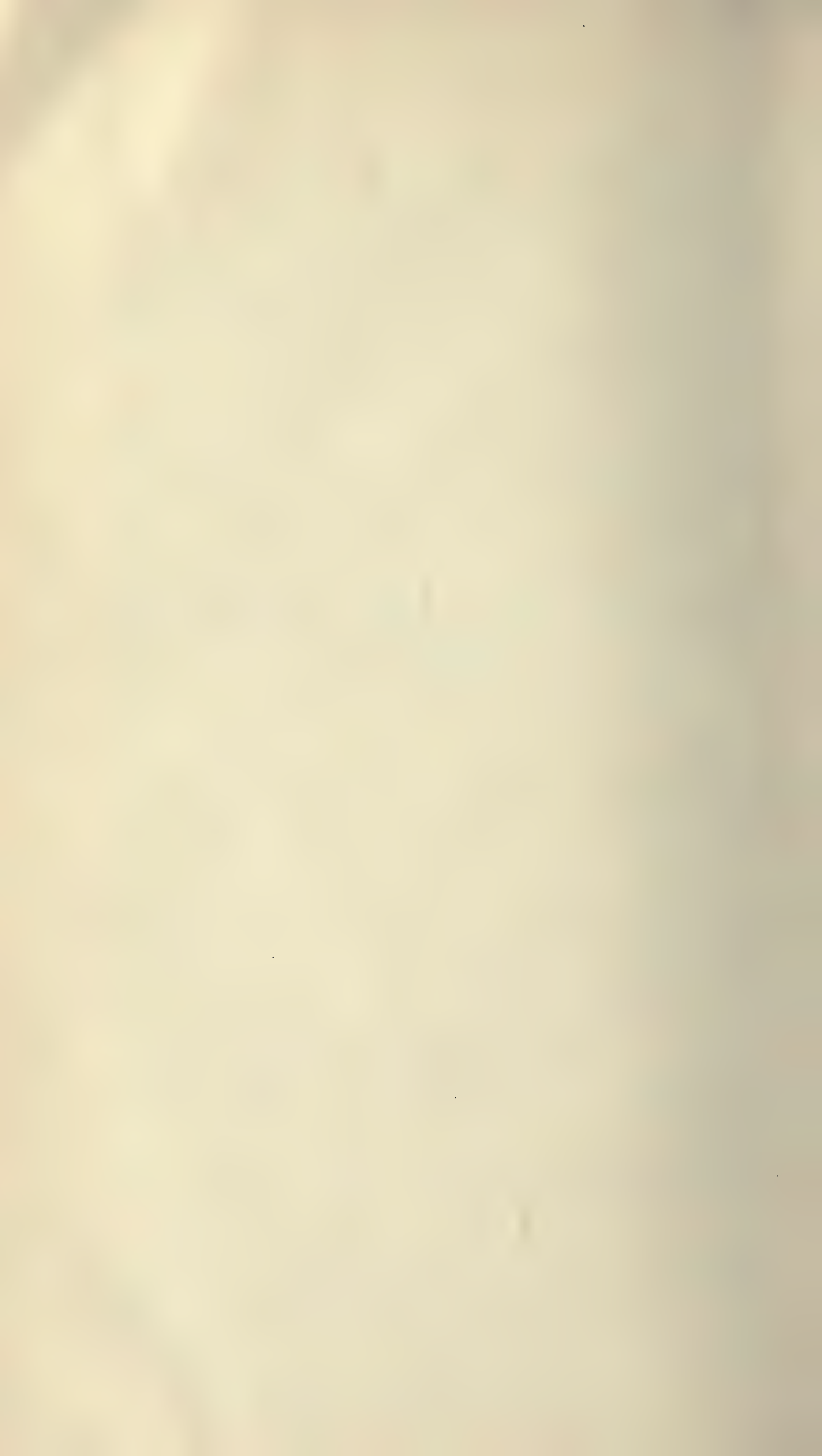
die Nachricht, so hat er sich getäuscht. Er gibt auch auf dessen verwunderte Frage keine Auskunft. Kreon muß doch auch ein Einsehen haben, daß seine Rechtfertigung vorher viel nötiger und wichtiger ist. Daher erklärt er als ein großes Kind: „Ich bin es nicht gewesen, ich habe keine Schuld." Erst weitere ungeduldige Fragen zwingen ihn, zur Sache zu kommen. Doch auch jetzt verweilt er viel länger bei der Schilderung des Streites der Wächter, als bei dessen Veranlassung. Wie sie sich geprügelt haben, wie jeder den andern als Täter anschuldigte, wie jeder bereit war, zum Beweise seiner Unschuld ein Gottesurteil auf sich zu nehmen, wie sie alle zu Boden starrten, als einer den notwendigen Vorschlag machte, die Tat dem Könige zu melden! Merkwürdigerweise findet er dann nach der heftigen Rede Kreons noch den Mut, mit naiver Unverschämtheit Wortwitzeleien anzustellen. Er mag wohl trotz der Drohungen des Königs mit Folter und Tod fühlen, daß er als ein zu nichtiges Geschöpf in diesem Falle mit heiler Haut davonkommen wird; er salviert sich jedoch, sobald er darf, mit der Versicherung, daß ihn keine Macht der Erde wieder hierherzwingen wird.

Doch bald tritt er wieder auf und führt sich wichtig mit einer pomphaften Sentenz ein, welche seine Rückkehr begründen soll. Und dieses Mal kommt er freiwillig! Jetzt will er doch den sehen, der ihn zu beschuldigen wagt! Hier ist die Täterin, er hat sie selbst abgefaßt. Im Triumphgefühl einer unangreifbaren Position antwortet er dem zweifelnden Kreon mit einer Keckheit, wie sie bei Sklaven üblich ist, wenn sie vor Züchtigung sicher zu sein glauben. Jetzt, wo er stolz und ungefährdet dasteht, kann er auch einen objektiven Bericht erstatten, ja, es regt sich in dieser armseligen Seele etwas wie ein schmerzliches Mitleid mit der stolzen Jungfrau, gegen die er eine so komisch-klägliche Figur macht. Die Hauptsache ist unter allen Umständen, daß er selbst vor Prügel und Folter bewahrt bleibt; alles andre sinkt daneben zur Nichtigkeit herab. Dies kann er zum Schlusse mit befriedigtem Händereiben konstatieren.

(König Öd. V. 1152 ff., Trach. 61 ff., El. 11 ff., 82 ff., 772, 1326 ff., König Öd. 1132, Trach. 373 ff., 404 ff., Antig. 1155 ff., 222 ff., 317 ff., 388 ff., 405, 436 ff.)

# IV.

# Die lyrischen Teile und die Tragödie als Gesamtkunstwerk.



# Die Chöre.

Wenn heute ein Mann, welcher keine humanistische Bildung, aber gesundes Urteil besitzt, einer Aufführung des Ödipus oder der Antigone beiwohnte, so würde er mit Verwunderung die Schar kostümierter Menschen betrachten, welche, vor den Schauspielern stehend, die Handlung des Stückes bald durch Deklamation oder Gesang unterbricht, bald sie durch den Mund des Führers beschwichtigend, mahnend, klagend begleitet. Er wird ohne Zweifel den Chor als einen Fremdkörper in dem Organismus einer Dichtung empfinden, deren Verlauf seine Spannung erregt, deren Gang aber jene Kundgebungen hemmen. Und doch ist aus dem Chor und durch den Chor die Tragödie entstanden. Schon der Name *τραγῳδία*, „Bocksgesang“, weist unzweideutig auf ein starkes lyrisches Element, und wir würden, um bis an die Wurzeln des stolzen Baumes Tragödie zu gelangen, immer wieder dem Sinn jenes Wortes nachzuspüren haben, auch wenn uns das Zeugnis des Aristoteles nicht vorläge, daß die Tragödie aus dem Satyrspiel entstanden ist durch Umwandlung — fügen wir sogleich hinzu: durch veredelnde Umwandlung.

Wie kann der Satyr, dieses wüste, drollige Vieh, wie ihn Bethe mit unübertroffener Charakteristik nennt, am Anfangspunkt der Tragödie stehen? Um dies Rätsel zu lösen, müssen wir in ein entlegenes Land und in eine ursprüngliche Natur vordringen. Von da aus führt der Weg, wie v. Wilamowitz und neuerdings Bethe[1] überzeugend nachgewiesen haben, zu dem Festplatz des Dionysos Eleuthereus, auf dem dann — das Bild ist zwar verbraucht,

[1] Prolegomena zur Geschichte des Theaters im Altertum S. 27 ff.

veranschaulicht aber den Gedanken, wie kein anderes — die häßliche Raupe des Bockstanzes sich in den köstlichen Schmetterling verwandelte, dessen samtig leuchtende Flügelpracht unser Auge entzückt.

Viktor Hehn sagt in seinen klassischen Schilderungen von Land und Leuten Italiens (S. 67): „Das eigentliche Charaktertier für die gebirgigen Landschaften Italiens und Griechenlands [der Boden dieses Landes zeigt in noch höherem Grade als Italien vorwiegend Gebirgsform] ist nicht das Rind, sondern die kletternde, knoppernde Ziege. — Überaus malerisch hängen diese Ziegenherden weidend über den Felsabstürzen; abends geht der Hirt, in struppiges Ziegenfell gekleidet und selbst einem aufrechtstehenden Bock nicht unähnlich, blasend mit der Tuba voran, und seiner ländlichen Musik drängt sich von allen Seiten blökend und meckernd die Schaf- und Ziegenherde nach, um in der Hürde gemolken zu werden." Der Gau von Hellas, welcher solche Urform des Menschenlebens am reinsten ausprägt und bis in späteste Zeit unverfälscht bewahrt hat, ist Arkadien, das Zentrum des Peloponnes, das klassische Hirtenland. Hier herrscht der Ziegengott Pan, der Bock der Böcke; seine Söhne sind die *Τιτυροι*, attisch *Σάτυροι* (vgl. Theokrit-Vergil Eklogen I 1: Tityre, tu recubans patulae sub tegmine fagi), Dämonen der Flur und des Waldes, welche das Vieh schützen und segnen. Diese wunderlichen Gesellen, ein unerschöpflicher Stoff und reizvolles Objekt für Plastik und Malerei bis auf die Gegenwart, sind nach ihrer Gestalt halb Mensch, halb Tier, „Halbböcke" mit Hörnern, spitzigen Ohren, zottiger Behaarung an den Schenkeln, kurzen, possierlichen Schwänzen und gespaltenen Hufen, schließlich ithyphallisch, denn geil sind sie immer. Stets aufgelegt zu übermütiger Neckerei und harmlosem Schabernack gegen Nymphen und Mädchen, tollt dieses göttliche Gesindel durch Wald und Flur, man kann ihm ernstlich niemals böse sein. Wenn es kaum etwas Lächerlicheres geben kann, als solchen harmlos gutmütigen Schelm im Schnee vor Frost klappernd dargestellt zu sehen, so erkennt man daran, daß ihr eigentliches Element Frühling und Sommer ist. Im Frühling erwachen sie zu ihrem Leben, da finden wir auch einen Zug an ihnen, welcher diese lustigen Kumpane mit den Göttern der Erdentiefe verknüpft. Mehrere

altattische Vasen[1] stellen Böcke dar, welche um Hermes tanzen. Dies ist Hermes Nomios, ein uralter arkadischer Hirtengott von chthonischem Charakter. Er führt im Frühling Persephone, die Personifikation der sprossenden Vegetation, nach kalter, finsterer Winternacht aus dem Hades zu dieser Welt des Sonnenlichtes herauf, welches nun wieder die Kraft hat, die Bande des Eises zu sprengen und die Erdkrume zu erwärmen, daß aus dem dunkeln Schoße die Kinder des Lichts hervorspringen. In den Frühlingstagen tanzen die Bocksdämonen dem Hermes zu Ehren.

Diese lustige Gesellschaft sprang nun schon in alter Zeit von den Bergen Arkadiens herab und trat ihren Siegeszug an, der sie samt ihrem Obersten Pan bis nach Athen führte. Ihre erste für uns erkennbare Etappe ist Sikyon. Dessen Bürger feierten auf dem Markte ihrer Stadt seit langem dem Adrastos, einer chthonischen Gottheit, ein jährliches Fest. (Wie Dionysos erduldete auch Adrastos nach Herodots Erzählung (V 67) Leiden.) Wie die Böcke in ihrem Heimatlande dem Hermes dienen, so gesellen sie sich hier dem Adrastos. Der Tyrann Kleisthenes übertrug nun im Anfang des sechsten Jahrhunderts aus politischen Gründen diesen Kult auf den gleichfalls chthonischen Dionysos.[2] In Sikyon also schließt sich die Verbindung der Satyrn mit dem Gotte des Weines. Von nun an taten die Böcke, welche in Arkadien zu Ehren des Hermes Nomios, darauf in Sikyon zu Ehren des Adrastos getanzt hatten, wie der oben zitierte Bericht Herodots beweist, ihre Sprünge zur Feier des Dionysos. Von hier übernahm sie Peisistratos, als er das Fest der großen Dionysien im Jahre 534 stiftete. Dies ist das Geburtsjahr der Tragödie.

Schon längst freilich hatte Attika seinen Dionysos in Land und Stadt gefeiert. Südlich der Akropolis, aber außerhalb des Pomöriums, „in den Sümpfen", lag der Temenos dieses altionischen Gottes, des Dionysos Lenaios, welcher später vorwiegend die Stätte der Komödienaufführungen wurde. Auch dieser Naturgott hatte seine halbtierischen Begleiter. Das waren die Silene. Gewöhnlich verschwimmen die Vorstellungen, welche man sich von

[1] Vgl. K. Wernicke, Bockschöre und Satyrdrama, Hermes Bd. 32 S. 290 ff.

[2] Auch in Korinth gab es gleichzeitig tragische Chöre, deren Einführung man dem Chorlyriker Arion zuschrieb.

Silenen und Satyrn macht, in eins; doch aber unterscheiden sie sich scharf voneinander. Silene sind Halbgäule, sie tragen Pferdeohren und Pferdeschwänze. Gewiß ist der Bock als Tier des Dionysos im alten Attika nicht unbekannt: im Norden der Landschaft saßen die ältesten Verehrer des Gottes, Hirten, und hier trägt er ein schwarzes Ziegenfell, weshalb er *Μελαναιγίς* heißt.[1] Dennoch wurzelt im altionischen Glauben die Vorstellung, daß diese Silene das Gefolge des Dionysos bilden. Sie werden auch vor der Stiftung der großen Dionysien in Athen getanzt haben. Daher hat man denn angenommen, daß auch das Satyrdrama des fünften Jahrhunderts nicht von Satyrn, sondern von Silenen aufgeführt sei. Dies ist aber ein Irrtum. Müßte man sich dann schon über den Namen dieser Dichtungsgattung wundern, so treten auch die sichersten Zeugnisse hinzu, daß die Choreuten wirklich als Böcke verkleidet tanzten. Äschylus redet in seinem Satyrdrama *Προμηθεὺς ὁ Πυρκαεύς* den Chor geradezu als *τράγος*, Bock, an, und altattische Vasen, welche Wernicke (S. 297 ff.) aufzählt und beschreibt, stellen als Böcke verkleidete Satyrn dar. Jene alten Handwerksmeister, aus deren Händen diese Stücke hervorgingen, ahmten aber keine fremden Stoffe nach, sondern nur, was ihnen die Heimat bot.

Trotzdem haftete der Glaube an die Silene als Begleiter des Gottes fester in den Vorstellungen des Volkes als die aus der Fremde eingeführten Böcke. Darum beginnt etwa in der Mitte des Jahrhunderts ein Kampf, in welchem die Böcke allmählich wieder von den Silenen verdrängt werden. Ein Stadium des Übergangs läßt sich aus dem Kyklops des Euripides erweisen: hier besteht der Chor zwar wieder aus Silenen, aber nach V. 79/80 haben sie ein Bocksfell um die Schultern geworfen.

Wie sich endlich nach dem Abschluß des Umwandlungsprozesses der Satyr gewöhnlich präsentieren mochte, zeigt das prachtvolle Bild bei Baumeister (Nr. 422 auf Tafel V.). Es schmückt die Vase Nr. 3240 im Nationalmuseum von Neapel und führt die

---

[1] Der nachweislich älteste Kult des Dionysos in Attika, welcher auf den mythischen König Amphiktyon zurückgeführt wird, ist der des *Διόνυσος Ὀρθός*. Der Beiname deutet auf phallische Natur: der Gott ist die Personifizierung der strotzenden, zeugenden Naturkraft.

Choreuten eines Satyrdramas vor, welche mit den Vorbereitungen zur Aufführung beschäftigt sind. Alle Merkmale des Bockstypus sind verschwunden, die Masken tragen bis auf die spitzen Ohren Silenzüge, auch die Schwänze sind Pferdeschwänze; nur der Bocksschurz ist geblieben. Die Vase ist um das Jahr 400 gemalt.

Sie lehrt uns aber noch wichtigeres, wenn wir die Tracht des Chors und der gleichfalls abgebildeten Schauspieler vergleichen. Während die Satyrn abgesehen von den geschilderten Attributen in göttlicher Nacktheit tanzen, schmücken die Schauspieler wallende, reichgestickte, kostbare Gewänder. Dies führt uns auf die Lösung der Frage, wie nun aus dem Satyrtanze die Tragödie entstanden ist. Schon der Unterschied der Tracht weist auf das Heterogene zwischen beiden Elementen des Spieles hin. Vereinigt ja doch überhaupt die entwickelte Tragödie lyrische, äolisch-dorische mit epischer, ionischer Poesie, letztere freilich nicht in daktylischen, sondern in jambischen Maßen, der künstlerisch stilisierten Gesprächsform. Beide an sich grundverschiedene Elemente bildeten sich auch in verschiedenen Gegenden aus und vollzogen ihre Vereinigung an einem dritten Orte, wo sie weder erwachsen noch gepflegt waren, in Athen. Eine organische Verschmelzung beider Teile ist niemals gelungen; das lyrische Element verkümmerte, das episch-ionische erblühte zu eigenartigem dramatischen Leben.

Wer spricht nun ursprünglich zum Chor?[1] Haben die Satyrn den Sprecher aus sich herausgestellt? Dramatische Ansätze zeigt ja schon die Chorpoesie Alkmans, zeigt sogar der Threnos um Hektor in der Ilias. Den Chor bilden hier troische Frauen mit Sängern. Aus ihnen heraus treten gewissermaßen als Solisten der Reihe nach Andromache, Hekuba und Helena. Ähnlich „individualisiert" Alkman zuerst einzelne Mitglieder aus dem Gesamtkörper seines Chors, während umgekehrt Simonides und Pindar ihn nur als Instrument zum Ausdruck und Träger ihrer eigenen Gedanken benutzen. Bethe trifft ins Schwarze, wenn er sagt, daß die älteste Tragödie, falls man sie sich nach Alkmans Vorgang entwickelt dächte, also unmittelbar aus dem Chor heraus, ein Singspiel gewesen sein müßte, von dem Charakter etwa des neuen

---

[1] Das Folgende wesentlich im Anschluß an Bethe.

Dithyrambos, dessen Mittelpunkt die Glanzleistungen von Gesangvirtuosen bildeten.

Den Schlüssel zum richtigen Verständnis gibt uns vielmehr jener Unterschied der Tracht und der festliche Aufzug, in dem der Gott alljährlich seiner Gemeinde erschien, wenn die Natur keimte und sproßte. Auf einem Wagen hielt er seinen Einzug, von seinen Satyrn begleitet, in köstlichem Schleppgewande. Der Zug mündete in die Orchestra, „hier tanzten die Silene, hier sprach der Gott". Niemand anders als der Gott ist der erste Sprecher, also auch der erste Schauspieler: dies zeigt das Gewand. Auch auf jenem Vasenbilde sitzt der Gott selbst auf seinem Wagen in der Mitte der Schauspieler, bereit, als handelnde Person aufzutreten. Der „Thespiskarren" aber ist keine Fabel; er bedeutet den Triumphwagen des Dionysos, und indem Thespis eine Episode aus dem Leben des Gottes dichtete und vortrug, schuf er die erste Tragödie. Schritt für Schritt ringt sich dramatische Handlung empor. Der Chor hält singend und tanzend seinen Einzug, dann fährt der Gott herein und spricht zu seiner Gemeinde. Er verschwindet, d. h. der Schauspieler; während seiner Abwesenheit stellt der Chor in einem neuen Liede Betrachtungen über das Gehörte an. Wieder tritt der Gott auf, diesmal unter der Maske eines Feindes, wie Lykurgos oder Pentheus. Schließlich Sieg des Gottes unter dem Beistand seiner Anhänger. So sind die ersten Tragödien mit ihren natürlichen Teilen entstanden, und aus dem unerschöpften Born der Göttermythen und Heroensagen quillt ein ewig neuer Stoff, sobald man den nächsten Schritt tat, statt des Gottes Dionysos einen anderen Gott oder auch einen Heroen zu wählen. Der Sprecher, welcher einer andern Welt angehörte als die Satyrn, verwandelte nun auch den Chor, „er zog ihn zu sich hinauf". Die Satyrn wurden nach den Erfordernissen des Stoffes zu Greisen, Frauen, Mädchen, Kriegern. Und da der drollige Geselle des Dionysos, der Satyr, doch seine wohlerworbenen Anrechte hatte, bei der Epiphanie des Gottes mitzuwirken, und man ihn nicht verstoßen konnte noch mochte, so blieb der alte Bockstanz erhalten und entwickelte sich zu der eigentümlichen Kunstform des Satyrdramas, von dem uns als einziges Beispiel der Kyklops des Euripides erhalten ist.

Die so entstandene Tragödie hat natürlich den Chor übernehmen müssen, denn ohne ihn wäre sie nicht geboren. Dennoch bedarf dieses jüngste Kind der Poesie des Paten nicht, der es aus der Taufe gehoben hat, ja, er ist ihm am weiteren Gedeihen nur hinderlich gewesen. Darum kann man mit Recht sagen, daß uns der tragische Chor, den wir in seinen Liedern nur von Äschylus bis Euripides kennen, nichts anderes zeigt als die Geschichte seines Verfalls. Dies beweist äußerlich das numerische Verhältnis zwischen der Masse der Chor- und der Dialogpartien, innerlich der Zusammenhang zwischen dem Inhalte der Handlung und dem der Chorlieder. Während in den ältesten Stücken des Äschylus die Chorgesänge über die Hälfte des Ganzen betragen, sinkt ihr Anteil in den Tragödien des Euripides bis auf ein Fünftel Dem entspricht genau die innere Beziehung des Chors zur Handlung und seine Teilnahme an ihr. Je einfacher die Entwicklung und der Gang der Dinge bei Äschylus verläuft, um so mehr waltet das Lyrische vor, um so breiter und voller ergießt sich der Strom der Empfindung in den Chorliedern. In einigen Stücken ist der Chor selbst handelnde Person. Bei Sophokles ist seine Stellung die eines untergeordneten, teilnehmenden Freundes. Er greift nicht in die Handlung ein, nur im Ödipus auf Kolonos einmal. Er empfindet den Konflikt mit, aber er hilft ihn nicht lösen. Bald vermissen auch die handelnden Personen seine Teilnahme, seinen Rat, seine Warnungen nicht mehr. Damit beginnt er schon überflüssig zu werden. Die Elektra beweist es deutlich. Aigisthos nimmt vom Chor überhaupt keine Notiz, Klytaimestra nur ganz flüchtig, auch für Herakles in den Trachinierinnen ist er nicht vorhanden. Bei Euripides ergeht sich der Chor in rein subjektiven Reflexionen oder in Schilderungen und Liedern mythologischen Inhalts, die kaum mit der Handlung im Zusammenhang stehen — eine dem Drama allmählich lästig werdende Überlieferung.

Die im Vorstehenden dargelegte Auffassung, welche die Geburt und Entwicklung der Tragödie lediglich auf Grund geschichtlicher Tatsachen zu begreifen und zu erklären sucht, gibt uns zugleich einen sicheren Maßstab in die Hand, wonach wir den Wert der früher aufgestellten Theorien über Wesen und Bedeutung des antiken

Chors prüfen können. So hat A. W. Schlegel in seinen Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur vor hundert Jahren den Chor als „den idealen Zuschauer" definiert; diese Definition hat ihrer Zeit fast allgemeine Zustimmung gefunden und beherrscht noch in weitem Umfange die Köpfe Lehrender und Lernender. Und doch ist sie gründlich falsch. Denn der Chor ist bis auf Sophokles kein Zuschauer, sondern mithandelnde Person. Aus einem zuschauenden Publikum kann nimmermehr eine Tragödie entstehen, und die Tragödie i st aus dem Chor entstanden. Schon Aristoteles gibt in seiner Poetik (Kap. 18. S. 1456) die Vorschrift, daß der Chor die Funktion eines Schauspielers übernehmen, einen Teil des Ganzen bilden und mitkämpfen soll, nicht wie bei Euripides, sondern wie bei Sophokles. Damit stimmt genau die Lehre Horazens (De arte poet. 193—201), welche speziell aus den Tragödien unseres Dichters abgezogen ist und den Sophokleischen Chor meisterhaft charakterisiert. Auch danach soll der Chor die Rolle eines Schauspielers übernehmen und im tragischen Wettkampf als handelnde Person „seinen Mann stehen". Genug der Beweise — schon diese Urteile maßgebender antiker Kunstkritiker stürzen die Schlegelsche Theorie. Der Wahrheit näher kommt Schillers Abhandlung über den Gebrauch des Chors in der Tragödie. Man erkennt das intuitive Feingefühl des echten Dichters, wenn er sagt: „Der Chor verläßt den engen Kreis der Handlung, um sich über Vergangenes und Künftiges, über ferne Zeiten und Völker, über das Menschliche überhaupt zu verbreiten, um die großen Resultate des Lebens zu ziehen und die Lehren der Weisheit auszusprechen. Aber er tut dies mit der vollen Macht der Phantasie, mit einer kühnen lyrischen Freiheit, welche auf den hohen Gipfeln der menschlichen Dinge wie mit Schritten der Götter einhergeht, und er tut es, von der ganzen sinnlichen Macht des Rhythmus und der Musik in Tönen und Bewegung begleitet." Wie Schiller hier mit dem prächtigen Pathos seiner schwungvollen Prosa das Wesen der großen Äschyleischen und Sophokleischen Chöre zeichnet, so weiß er auch, daß „die Tragödie der Griechen aus dem Chor entsprungen ist". Aber wenn er sagt, daß „ohne diesen beharrlichen Zeugen und Träger der Handlung eine ganz andere Dichtung aus ihr geworden wäre", so behauptet er etwas Undenkbares. Erstens ist der

Chor niemals Träger der Handlung, zweitens wäre die Tragödie ohne den Chor überhaupt nicht entstanden, womit alle weiteren Schlüsse von selbst wegfallen. Jene ganze Abhandlung verfolgt ja den Zweck, die Wiedereinführung des Chors in die Tragödie zu begründen. Nun ist es allerdings von dem Ideengange Schillers aus ein schöner Gedanke, daß dies ein entscheidender Schritt wäre, dem platten, seelenlosen Naturalismus in der Kunst den Krieg zu erklären: mit dem Chor würde die Tragödie „eine lebendige Mauer um sich ziehen" und, indem sie sich von der Welt der gemeinen Wirklichkeit abschlösse, sich in eine reine Sphäre der Idealität erheben. Aber den Gründen, welche er für seine Idee ins Feld führt, kann man gerade mit Rücksicht auf die Geschichte der antiken Tragödie nicht zustimmen. „Der Chor reinigt das tragische Gedicht, indem er die Reflexion von der Handlung absondert und eben durch diese Absonderung sie selbst mit poetischer Kraft ausrüstet." Ferner „bringt er Ruhe in die Handlung. — Dadurch, daß der Chor die Teile auseinanderhält und zwischen die Passionen mit seiner beruhigenden Betrachtung tritt, gibt er uns unsere Freiheit zurück, die im Sturm der Affekte verloren gehen würde."

Dem ist entgegenzuhalten, daß die klassischen Dramatiker den Chor für die Herausarbeitung einer Handlung in Wirklichkeit als Hemmschuh empfunden haben, daß folgerichtig die Entwicklung der attischen Tragödie einen ununterbrochenen Kampf der Handlung gegen den Chor darstellt. Mit Mühe arbeitet sie sich aus dem üppigen lyrischen Gerank empor, um Licht und Luft für selbständiges Leben zu gewinnen. Das schöne Gleichgewicht zwischen der vorwärtsdrängenden Gewalt der miteinander ringenden dramatischen Kräfte und den retardierenden Betrachtungen der wesentlich passiven Chormasse behauptet sich nur kurze Zeit — es sind die Jahre, welche die prangendsten Früchte der Sophokleischen Muse zur Reife bringen —; dann engt der erstarkende Gegner den Chor Schritt für Schritt weiter ein, bis er ihn völlig niedergezwungen hat. Die Stadien dieses hundertjährigen Kampfes lassen sich an den erhaltenen Dramen verfolgen. Daß die Wiederbelebung des Chors ein Unding ist, hat ja Schiller selbst indirekt bewiesen: der Chor der Braut von Messina ist ein vereinzeltes Experiment geblieben.

Sophokles hat in den eben skizzierten Verlauf jenes Kampfes theoretisch und praktisch eingegriffen, theoretisch durch die früher schon erwähnte Prosaschrift über den Chor, praktisch durch die Anwendung der hier entwickelten Ideen auf die Ökonomie seiner Dramen. Heute können wir freilich die Stellung, welche der Dichter dem Chor anweist, nur aus den erhaltenen Tragödien beurteilen. Aus dieser Beurteilung ergibt sich, daß Sophokles den Anteil des Chors an der Handlung zwar gegen Äschylus beschränkt, aber ihn doch fortlaufend in den Dialog eingreifen läßt. Der Chor hat also erstens teil am Dialog, zweitens ist er der Hauptträger der lyrischen Partien. Im ersten Falle spricht er durch den Mund seines Führers, des Koryphaios, in Trimetern, im zweiten tanzt und singt er und füllt mit seinen Liedern die Ruhepunkte zwischen den Abschnitten der Handlung aus. Eine dritte, später zu erörternde Funktion, gleichfalls lyrischer Natur, liegt in der Mitte.

Wir werden die Aufgabe, ein klares, der Wirklichkeit entsprechendes Bild vom Charakter des Sophokleischen Chors zu zeichnen, am zweckmäßigsten so angreifen, daß wir zunächst die Stellung des Chors zum Helden und zu den Personen der Handlung ins Auge fassen und dann sein Verhältnis zur Handlung selbst in der Folge ihrer wechselnden Phasen betrachten. Für den letzteren Zweck wird uns die Analyse der Chorlieder, wie sie die vollendetsten Tragödien zeigen, einen wesentlichen Dienst leisten. Dabei wird von selbst ihr poetischer Gehalt, ihre eigenartige Form und die Art ihres Vortrags zur Untersuchung und Würdigung einladen.

Dem einzelnen Helden, welcher nach Stand und Charakter auch eine überragende Persönlichkeit ist, tritt der Chor als Masse gegenüber. Er ist also in den meisten Fällen ein Teil des eigenen Volks und dadurch dem Helden und den übrigen handelnden Personen, soweit sie bedeutungsvoll eingreifen, untergeordnet. Diese Folgerung gilt nicht allein für Sophokles, sondern für die gesamte Tragödie. Soweit man aus den kläglichen Trümmern zu schließen vermag, welche von dem Überreichtum dramatischen Schaffens im fünften Jahrhundert sich erhalten haben, ergibt sich die merkwürdige Beobachtung, daß die Dichter vor Sophokles weibliche Chöre zu

bevorzugen scheinen, auch häufig die Tragödien nach dem Chor benennen, wie das auch Euripides tut, der ja auch sonst, wie schon öfter hervorgehoben wurde, auf die alte Tragödie zurückgreift. Das älteste Stück des Äschylus hat einen Chor von Danaostöchtern, die Sieben einen solchen von Thebanerinnen, das Los des Prometheus beklagt der Okeanidenchor, in der Orestie treiben die Choephoren Orestes zur Tat, die Eumeniden rächen sein Opfer. Drei von den sieben Tragödien sind nach dem Chor benannt. Auch die verlorenen Stücke führen mehrfach ihren Titel nach einem Frauenchor. Schon Phrynichos dichtete „Danaiden", „Pleuronierinnen", „Phoinissen", von Äschylus mögen „Nereiden", „Thrakerinnen", „Salaminierinnen", „Phoinissen", „Perrhäberinnen" angeführt sein.

„Wenn nicht das Leiden oder Handeln einer Hauptperson das Ganze entschieden beherrschte und durchdrang" (Welcker), so pflegte die Tragödie ihren Namen vom Chor zu erhalten. Sophokles hat von den geretteten Stücken nur eines nach dem Chor benannt, und unter den etwa hundert Dramen, deren Reste in Naucks Fragmenten der griechischen Tragiker gesammelt und gesichtet vorliegen, scheinen nicht viele einen weiblichen Chor gehabt zu haben; nur wenige sind nach einem solchen benannt: wir erwähnen die „Kriegsgefangenen" (*Αἰχμαλωτίδες*), „Kolcherinnen", „Lemnierinnen", „Wäscherinnen" (= Nausikaa).

Für die Wahl der Chormitglieder befolgt unser Dichter den Grundsatz, daß das Geschlecht des Chors dem der Hauptperson zu entsprechen hat und sein Stand dem Milieu der Handlung und Örtlichkeit. König Ödipus hat einen Chor von Greisen, welche nach ihrem Stand, ihrem Alter und ihrer Erfahrung die Gemeinde von Theben repräsentieren, Ödipus auf Kolonos, die Tragödie des Alters — die führenden Männer Ödipus, Kreon und Theseus sind bejahrt — einen Chor greiser Landleute aus dem Gau Kolonos. Dem Helden Ajas im Schiffslager vor Troja stehen seine Krieger zur Seite, dem Philoktet antwortet der Chor der Schiffsleute, also auch Kriegsleute, Elektra tröften ihre vermählten Altersgenossinnen, Deianeira um des Kontrastes willen die Jungfrauen von Trachis. (Der Titel des letzteren Stückes bestätigt die oben zitierte Welckersche Regel über die Benennung von Tragödien.) Nur Antigone bildet eine Ausnahme: die Wucht des

Gegenspiels, die Idee und Durchführung der Handlung bewogen den Dichter zu der gleichen Wahl wie im König Ödipus.

Schon aus der sozial untergeordneten Stellung und aus der meistens hervortretenden geistigen Inferiorität des Chors wird man folgern, daß er nicht, wie Schiller behauptet, ein richtender, sondern nur ein das Schicksal der Handelnden mit Liebe und Teilnahme begleitender Zeuge ist, der allerdings auch seine warnende Stimme erhebt, wenn ihm die Reife seiner Lebenserfahrung dazu das Recht und die Pflicht gibt. Beides fließt aus dem köstlichen Gute der Freiheit, um deretwillen der Königssohn Kyros selbst jene hellenischen Landsknechte glücklich preist, welche ihm ihre Haut für Geld verhandelt haben (Xen. Anab. I 7, 3). Dies ist in der Zeit des patriarchalischen Königtums nicht anders als in der Blüteepoche des attischen Reiches. Auch damals schon hält das Volk die glückliche Mitte zwischen der dumpfen Masse asiatischer Sklaven und dem souveränen Pöbel des ochlokratischen Athen vom Jahre 406 (vgl. Xen. Hellen. I 6, 12: „es sei unerhört, wenn einer das Volk nicht tun lassen wolle, was ihm beliebe").

Immerhin gebietet in der Heroenzeit der König, die Gemeinde ratet wohl, aber tatet nicht. Der König ist zugleich auch ein Held; sein starker Arm, seine Macht flößt Respekt und Furcht ein, gibt aber auch dem Volke Halt und Kraft. So wissen Ajas' Krieger zwar sehr wohl, daß der Große auch des Kleinen bedarf — wie nach der Erfahrung der Steinsetzer die großen Steine in der Mauer ohne die kleinen nicht das richtige Lager haben (Plato, Gesetze X S. 902 D) —, aber die Kleinen sind doch ohne die Großen nur „eine schwankende Wehr des Turmes". Sie zittern ohne seinen Schutz wie scheue Tauben; der Schwarm der Feinde wird sich erst ducken, wenn der mächtige Geier über ihm wieder seine Kreise zieht (Parodos des Ajas 134 ff.).

So ist der Chor überall schwach und hilfsbedürftig; er muß sich an den Starken anlehnen, er wartet auf die Befehle des Herrn, er wagt seinem Gebote nicht zu widersprechen, auch wenn er ihm nicht zustimmen kann, denn er hat sich ihm als Untertan zu beugen. Er gibt Aufklärungen, wo er es vermag, (z. B. im König Ödipus über die Ermordung des Laios), er ist bereit, bei allem Guten mitzuhelfen, und lehnt nur seine Mitwirkung ab,

wo der Befehl etwas sittlich Verwerfliches in sich schließt (z. B. Antigone 211 ff). Und was Elektra 1204 dem zweifelnden Orestes gegenüber an ihren Freundinnen lobt:

„Sie sind ergeben, treue Herzen lauschen dir,"

das kennzeichnet jeden Chor. Diese Unselbständigkeit einerseits, diese Treue und Ergebenheit anderseits bestimmt das Verhältnis des Chors zu den Trägern der Handlung und zur Handlung selbst. Von dem einen Fall im Ödipus auf Kolonos abgesehen, greift er niemals in die Handlung ein, und wo der Chor im Dialog als Sprecher das Wort nimmt, da vermittelt, begütigt, beschwichtigt er, sucht die Gegensätze auszugleichen und tödlichem Konflikt der Gegner vorzubeugen, überall das schöne Maß haltend, das griechischen Geist und griechische Kunst charakterisiert.

Während er durchweg dem Verlauf der Handlung mit stiller Teilnahme lauscht, tritt er in den bezeichneten Fällen regelmäßig seine Vermittlerrolle an — meistens freilich ohne Erfolg. Als Ödipus im höchsten Zorn den Seher beleidigt, greift der Chorführer (V. 404 f.) ein mit den Worten:

„Erwägen wir es, dann erscheinen uns im Zorn
Gesprochen sein' und deine Worte, Ödipus,"

und weist dann darauf hin, daß es die Lösung des Orakelrätsels gilt. In der Kreonszene weicht er ängstlich der Frage des entrüsteten Kreon aus (V. 530), denn:

„Was die Herren tun, das seh' ich nicht,"

aber seiner Verteidigung spendet er Beifall und wagt sogar einen versteckten Tadel gegen den König (V. 616 f.). Doch bei dem ersten Verzweiflungsausbruch tröstet er ihn (V. 834 f.), und wenn er schon vorher jeden Zweifel an seiner Treue mit dem Bewußtsein des guten Gewissens zurückgewiesen hat, so beweist er nach der Katastrophe, daß der Dank für die Verdienste des Unglücklichen dauert und sein inniges Mitgefühl das Schicksal des Blinden begleitet. — In der Antigone mißbilligt er den Trotz der Heldin, ihn zugleich milde erklärend (V. 471 f.). Mit vorsichtiger Zurückhaltung beurteilt er die Eröffnungsreden im Anfang der Haimonszene (s. V. 724 f. im Vergleich mit 681 f.), schweigt bei dem Wortgefecht zwischen Vater und Sohn, macht aber den König warnend auf den Seelenzustand des davonstürmenden Haimon aufmerksam

und hält Kreon von übereilten Beschlüssen ab (V. 765 ff). Das tiefste Mitleid mit der Heldin hindert ihn nicht, ihre Leidenschaftlichkeit zu verurteilen, ja, ihr einen ungerechten Vorwurf zu machen, den ihm seine Untertanenfurcht eingibt (V. 853 ff.); dagegen weist er nach dem Umschlag in Kreons Stimmung den Bestürzten und Ratlosen mit Erfolg auf das hin, was jetzt zu tun ist. Er erspart ihm nach der Katastrophe nicht den Vorwurf, daß er das Recht erst erkannt hat, wo es zu spät ist (V. 1270), doch sucht er dem gebrochenen Mann mit Hinweisung auf die Unabänderlichkeit des Schicksals einen Halt zu geben (V. 1337 f.).

Die Tragödien König Ödipus und Antigone zeigen den Chor auf seiner Höhe. Unbedeutender oder tiefer stehend erscheint er in den späteren Stücken oder in solchen, wo Alter und Stand sein Gewicht verringern. Schon oben wurde darauf hingewiesen, daß in der Elektra für Aigisthos der Chor überhaupt nicht vorhanden ist und Klytaimestra sich nur einmal flüchtig an ihn wendet. Entsprechend beteiligt er sich an der Handlung fast gar nicht. Er steht durchaus auf der Seite der Heldin, wagt aber erst aus sich herauszugehen, als er von ihr erfährt, daß Aigisthos abwesend ist. Tröstend, beruhigend, mäßigend begleitet er die Ausbrüche ihres leidenschaftlichen Temperaments und sucht — erfolglos! — zwischen den beiden Schwestern zu vermitteln (V. 370 f., 990 f., 1015 f.). Aber selbst da, wo das Recht und die Sympathie des Hörers unbedingt auf seiten Elektras stehen, bewirkt die Furcht vor Klytaimestra und der überschäumende Zorn der Heldin einen leisen Zweifel an der Berechtigung dieses Zorns, wenn auch in sehr geschraubten Worten (V. 610 f.).[1]

Diese Furcht vor den Mächtigen, das Gefühl der Schwäche und Hilfsbedürftigkeit und die gehorsame Unterordnung unter den Willen des Herrn mit Verzicht auf eigene Meinung tritt besonders hervor, wenn sich der Chor aus Leuten von niederer Stellung zusammensetzt. Als die zagenden Krieger des Ajas ihren Hort nun wirklich verloren haben und mit Bangen der Auseinandersetzung zwischen den Atriden und Teukros entgegensehen und dann beiwohnen, können sie zwar nicht umhin, Menelaos von der Hybris

---

[1] Natürlich meint der Chor mit diesen Versen Elektra und nicht, wie Kaibel will, Klytaimestra.

abzumahnen (V. 1091), mißbilligen aber in ihrer Angst die mutigen Worte des Teukros (V. 1118 f.). Die Partei des Toten befindet sich ja in der Minderzahl! Wie er dann vor dem Übermut des stolzen Agamemnon zusammenknickt, das meint man zu fühlen; nur den Wunsch nach Besonnenheit für beide Teile wagt er laut werden zu lassen (V. 1264 f.). Er atmet erleichtert auf, als Odysseus dazukommt, und wir begreifen, daß das Lob, welches er diesem Helden spendet, aufrichtig gemeint ist.

Respekt gebührt dem Herrscher, dem Zeus' uraltes Zepter Macht gegeben, über die Völker zu gebieten, und dessen Einsicht und Geschick die andern überragt (Phil. 138 ff.). Daher bittet der Chor seinen Herrn Neoptolemos um Anweisung, was er tun soll, und übernimmt willig selbst die traurige Aufgabe, einen arglosen Unglücklichen betrügen zu helfen. Mit innigen, tiefempfundenen Strophen, welche natürlich auch aus dem Herzen des Dichters kommen, besingt er die Qualen des Dulders; aber alles Mitleid hindert ihn nicht, den Helden mit seinem Herrn um die Wette zu beschwindeln (V. 391 ff., 507 ff.). Während Neoptolemos in Reue schon mit sich kämpft, drängt er ihn unablässig, den Schlafenden des Bogens zu berauben (V. 836 ff.). Und als der Raub dann perfekt und Philoktet durch schnöden Betrug völlig elend geworden ist, da hat der Chor zwar ein Recht, auf den Willen des Schicksals hinzuweisen, aber, wie früher (s. S. 301) gezeigt wurde, nimmermehr, die Verantwortung für eine schurkische Handlung von Odysseus und Neoptolemos abzuwälzen und „andern“ aufzubürden. Solches Verhalten beweist sonnenklar, daß der Chor nichts weniger als der ideale Zuschauer Schlegels oder der richtende Zeuge Schillers ist. Selbst die würdigen Greise von Kolonos, welche Ödipus vor den Gewalttaten Kreons zu schützen suchen, gebärden sich wenig männlich und rühmlich, wenn sie als Echo ihres Herrn das gerechte Theben preisen (V. 937 f.), wenn sie in kindischer Angst einen Unglücklichen unter dem Bruch ihres Versprechens aus seinem letzten Asyl treiben wollen (V. 226 f.) und ihn mit taktlosen Fragen quälen (V. 510 ff.). Daß schließlich der Chor nicht über der Handlung, sondern als befangene Person mitten in ihr steht, beweist seine Kurzsichtigkeit, welche hervortritt, auch wenn man sie von seiner Erfahrung nicht erwarten sollte. Während

der Zuschauer im König Ödipus schon längst die Katastrophe herannahen sieht, wiegt sich der Chor bei den Klängen des dritten Stasimon in den rosigsten Hoffnungen (V. 1086 ff.); während Antigone schon tot im Grabgewölbe hängt, stimmen die Greise einen schwungvollen Dithyrambos zum Preise des Dionysos an; der hoffnungsfreudige Päan der Mädchen von Trachis (V. 633 ff.) steht im schneidenden Kontrast zu den trüben Ahnungen Deianeiras, und das jubelnde Tanzlied, zu welchem die vermeintliche Sinnesänderung des Ajas den Chor begeistert, beweist, wie treffend er sich selbst charakterisiert, wenn er sich bald nach jenem Freudenausbruch stumpfsinnig nennt, weil er Ajas' Vorsatz nicht begriffen hat (V. 911).

Das ist der Sophokleische Chor, soweit Horazens Forderung aus ihm gezogen ist, daß er actoris partes officiumque virile defendat, soweit er sich also an der Handlung beteiligt und durch den Chorführer, zumeist in Trimetern, spricht. Seinen eigentümlichen Charakter freilich zeigt er erst in seiner Funktion als Hauptvertreter des lyrischen Elements in der Tragödie. Er singt in den Ruhepunkten der Handlung die großen Einzugs- und Standlieder, während die Schlußbetrachtungen nur kurz und in wenige Verse, der Regel nach Anapäste, gefaßt sind. Der poetische Gehalt und der äußere Umfang der Lieder sind verschieden je nach dem tragischen Stoff, der Situation und auch nach der Abfassungszeit der Stücke. Weitaus die bedeutendsten Lieder haben die drei Tragödien aus dem thebanischen Sagenkreise, am schwächsten und magersten sind die der Trachinierinnen und der Elektra (in letzterem Drama betätigt sich der Chor stärker als Partner der Schauspielergesänge). Ajas und Philoktet enthalten zwar auch lyrische Partien von hoher Schönheit — so die heimwehdurchzogene, sehnsüchtige Klage nach der Heimatinsel Salamis (Ajas 596 ff.), die Schilderung des traurigen Soldatenloses in einem endlosen Kriege (Ajas 1186 ff.), die tiefempfundenen Strophen, welche die Qualen einer trostlosen Einsamkeit, die Leiden eines geprüften Duloers in ergreifenden Tönen singen (Philoktet 170 ff., 676 ff.), — aber die Stellung des Chors ist zu unbedeutend, sein geistiger Horizont zu beschränkt, als daß sich seine Betrachtungen zu weitausschauender Höhe erheben

könnten, als daß ihn der Dichter zum Organ seiner eigenen Gedanken machen möchte.

Erst dann aber, wenn aus dem Chor der Dichter spricht, offenbart sich die Wahrheit der goldenen Worte, welche wir aus Schillers Abhandlung über den Chor in der Tragödie angeführt haben. Denn wie die Lyriker Simonides und Pindar, wie sein Vorgänger Äschylus läßt Sophokles in geeigneten Momenten, welche sich aus dem jeweiligen Stand der Handlung ergeben, den Chor als Mitspieler und Person des Stückes völlig verschwinden; wir hören nur den Dichter selbst sprechen. Mit wunderbarer Kunst entwickelt er dann die Ideen, welche fruchtbare Momente der Handlung in halb bewußtem, halb intuitivem Gedankenprozesse zur Geburt bringen, und gießt sie in jene Form, deren stillen Adel und seelenvolle Schönheit nicht Äschylus, nicht Euripides erreicht, weil sie eben das unbegreifliche Geheimnis unseres Dichters ist.

Wir versuchen die Richtigkeit dieser Sätze zu erweisen, indem wir an die Chorgesänge der Antigone herantreten, welche das Prachtgewebe der Handlung leuchtenden Edelsteinen vergleichbar durchwirken und symmetrisch gliedern. Sind sie auch tausendmal von begeisterten Herzen und denkenden Köpfen nachempfunden und durchforscht, und sind wenigstens Parodos und erstes Stasimon zum Gemeingut jedes Gebildeten geworden, so erträgt und lohnt ihre ewige Jugend doch immer wieder erneute Betrachtung.

Der Prolog hat nicht nur die Heldin und ihren Entschluß vorgeführt, sondern auch den dunkeln Hintergrund, von dem sich die Gestalt Antigones abhebt, in wenigen Strichen gezeichnet. Wir sehen die ehrwürdige Stadt, von der die Gnade der Götter und der Arm der Bürger die schrecklichste Gefahr abgewehrt hat. Welche Stimmung muß die Brust jener Greise beherrschen, die jetzt, dem Gebote des Königs gehorsam, in die Orchestra einziehen? Siegesfreude und Dank gegen die Himmlischen. So singen sie denn das herrlichste aller S i e g e s l i e d e r, das vielleicht jemals erklungen ist. — Es besteht aus zwei Strophen von einfach-durchsichtigem Bau. Die erste Hälfte jeder Strophe bilden Logaöden, die zweite je ein anapästisches System, das ein wuchtiger Paroimiakos abschließt. Jeder Strophe entspricht wie immer die gleichgebaute Gegenstrophe. Der Rhythmus schmiegt sich den Gedanken an, welche

das Thema durchführen. Das Gefühl der Erlösung aus Not und Gefahr, stolzer Siegesjubel beherrscht durchaus das ganze Lied; aus der Erinnerung an die durchlebten Schreckenstage tauchen einzelne besonders furchtbare Augenblicke auf, Szenen voll beklemmender Angst, welche die Kunst des Dichters bald nur andeutend, bald in ausgeführtem Bilde malt.

Die Nacht ist gewichen, mit ihr der Feind. Aus befreiter Brust dringt der Jubel zu dem Tagesgestirn empor, er drückt sich aus in den wiederholten Anrufen „Strahl des Helios", „schönstes Licht", „güldenes Auge des Tages" — letzteres eine prachtvolle Metapher! —: denn das Licht hat das Heer der Argeier von hinnen gescheucht. Wie vermag uns der Dichter mit wenigen Worten eine lebendige Anschauung dieser Flucht zu geben! Wir sehen die Feinde, den weißen Schild auf den Rücken geworfen, in wilder Flucht über Stock und Stein rasen: die aufgelösten Arsen des hundertachten Verses veranschaulichen es ganz unvergleichlich. Sitzt den Flüchtigen der Verfolger auch nicht auf den Fersen, so tut doch schon die sinnlose Angst das ihre. Diese Schilderung eines fliehenden, demoralisierten Heeres in vier kurzen Versen ist typisch, — alle Schrecken einer panischen Flucht werden lebendig, wie sie Gneisenau in den Tagen nach Jena durchlebte und dann Napoleon nach Bellealliance reichlich heimzahlte.

Floß das Lied während der ersten Hälfte der ersten Strophe in wiegenden Glykoneen hin, so setzt mit der zweiten der Marschtritt energischer Anapäste ein. Denn die Betrachtung des geschlagenen Feindes ruft jetzt die Erinnerung an seinen Anmarsch hervor. Ihn malt ein großartiges Bild, welches in Verbindung mit V. 125/6 der Antistrophe das Wesen von Angreifer und Verteidiger aus der gegebenen Situation heraus glänzend schildert. Angreifer der bewegliche Adler, Verteidiger der massige, zusammengeballte Drache[1] — letzteres hier besonders treffend: die Sparten entsproßten ja aus der „Saat des wilden Drachen" (V. 1124 f.). Dieses Bild ist allerdings nicht neu. Schon Homer erzählt (Ilias XII 200 ff.) von einem Vorzeichen an Hektor, als er das Schiffslager der Achäer stürmen will: ein hochfliegender Adler, der

[1] Ähnlich stellt einmal Menzel in einer Zeichnung Preußen als Löwen dar, welcher einem Elefanten (Österreich) zu Leibe geht.

eine Schlange in den Fängen trägt.[1] Und in den Choephoren betet V. 247 ff. Orestes zu Zeus:

„Auf die verwaiste Brut des Adlers, unsres Vaters, sieh,
Der in des Schlangenscheusals Windungen gepreßt
Dahinsank."

Aber wie weiß unser Dichter den Angriff des Adlers vorzuführen! Polyneikes ist es, der Führer der Argeier. Unten zieht sein Heer heran mit starrenden Speeren und nickenden Helmbüschen, über ihm, den Weg weisend, fliegt der Adler mit hellem Gekreisch, von des schneeigen Fittichs weißem Geleucht gedeckt, hinein ins Land gegen die Stadt. Er steht über ihren Dächern, dürstend, den Schlund mit dem Blute des Drachen zu füllen, während sein Heer mit mordgierigen Lanzen der sieben Tore Mund wie ein brüllendes Raubtier umgähnt, — überall ist Bild und Wirklichkeit miteinander zu einer farbenleuchtenden Einheit verschmolzen.[2]

Doch der Adler mußte davon, ehe den Zinnenkranz Hephaistos' Fackelglut ergriffen, siegreich rang der Drache wider ihn im Getümmel des Ares. Denn ein Höherer wachte über der Stadt, dem verhaßt ist großsprecherischer Zunge Prahlerei. Sie wälzen sich heran wie ein verheerender Strom, übermütig pochend auf ihre klirrende Rüstung, auf ihre goldschimmernde Wehr; sie erklimmen die Zinnen, zu wildem Siegruf öffnen sie den Mund: da schwingt er den feurigen Blitz!

Aus der Masse der Stürmer hebt sich dem Chor in der Erinnerung dieses furchtbarsten Augenblicks eine Gestalt heraus, deren Schilderung den Angriff des feindlichen Heeres meisterhaft in derselben Technik individualisiert wie Homer, da Hektor der Nacht gleichend in das gesprengte Tor des Schiffslagers eindringt. Der Chor nennt diesen schrecklichen Kämpen nicht, aber wir kennen ihn aus dem Epos und den Sieben gegen Theben. Es ist der Riese Kapaneus. Mag Zeus es wollen, mag er es nicht: auf seinem Schilde prahlt in goldenen Lettern das Wort: „Ich werde die

[1] Vgl. Horaz Od. IV 4, 11 ff., wo des Blitzes geflügelten Bringer die Begierde nach Fraß und Kampf treibt, auf die anringenden Drachen zu stoßen.

[2] Die glänzende Konjektur Scaligers ὅς — Πολυνείκους, welche Bergk, Kern und andere Herausgeber aufgenommen haben, macht das Bild zwar geschlossener, übersieht aber, daß neben dem Adler die Vorstellung der angreifenden Heeresmasse hergeht V. 115/6.

Stadt verbrennen," als Wappen ein nackter Mann, dessen Faust eine flammende Fackel umspannt. (Äschyl. Sieben 424 ff.) So schnaubt er selbst heran in rasendem Andrang, wie der Sturm brausend auf wilden Flügeln, und hebt die Fackel. Doch zuvor trifft ihn der zerschmetternde Strahl, und er stürzt herab von der Sturmleiter zur dröhnenden Erde, die den Schlag vergilt: *ἀντιτύπᾳ δ᾽ ἐπὶ γᾷ πέσε ταντaλωθείς.* Die Kraft dieses Verses vermag keine Übersetzung wiederzugeben. Die Arsen malen mit wuchtigem Accent das wiederholte Aufschlagen des schweren Körpers im Sturz von der Höhe zur Erde, die flüchtigen Kürzen der logaödischen Daktylen, welche unserer Sprache versagt sind, das unaufhaltsame Hinabfallen des Riesen, bis seine Masse leblos am Boden liegt.

In ruhigerer, zusammenfassender Betrachtung wendet sich das Lied von dem Schicksal des einen feindlichen Führers zu dem der andern. Ares, der stärkste Renner an dem Streitwagen des rossegewaltigen Thebens, hat jedem sein Los zugeteilt: alle Sieben gegen sieben thebanische Helden gestellt ließen Zeus Tropaios Ruhm und Rüstung; nur das Bruderpaar sank dahin im Doppelmord, jeder Sieger und Besiegter zugleich. Dieser Abschluß der Kampfschilderung lenkt den Blick auf den Anlaß des Krieges und das tragische Ende der letzten männlichen Labdakiden. Doch der Stadt ward der Sieg und ruhmvoller Name den Siegern: Nike schwebte herab, Theben hold entgegen lächelnd. Das Lied schließt mit der Mahnung, in festlichem Zuge zu den Tempeln zu wallen. Thebens Dionysos soll stampfend den Reigen führen. Die Choriamben malen den Tanzschritt der bacchisch begeisterten Menge.

In diesem Liede zeigt sich auch mit besonderer Kraft der genial schaffende Sprachkünstler. Glanz und Schimmer gießt er mit verschwenderischer Fülle darüber aus. Es ist hell geworden in den Herzen mit dem Aufgang des rettenden, strahlenden Tagesgestirns, das goldene Morgenlicht flutet herein: so leuchtet und funkelt es auch in der ersten Strophe von Ausdrücken des Lichts. Strahl der Sonne, schönstes Licht, du erschienst (in *ἐφάνθης* ist die Grundbedeutung des hellen Scheins noch nicht verblaßt), Auge des goldenen Tags; das weißbeschildete Heer — welche Lichtmasse bricht aus diesem Beiwort hervor! —, der Adler, von

des weißleuchtenden Schnees Gefieder gedeckt — beidemal λευκός, was an sich bekanntlich nicht sowohl das Weiß der Farbe bezeichnet, das ja auch stumpf sein kann, sondern ihre Leuchtkraft —, das Gold der Rüstungen. Weiterhin überwiegt die düsterrote Glut des Feuers, der Not der Belagerung entsprechend: so der in der Fichtenfackel glühende Hephaistos, der feuertragende Bacchant Kapaneus; doch auch der Glanz der erbeuteten Rüstungen aus gediegenem Erz. — Mit diesem Wortgefunkel verbindet sich der metaphorische Gebrauch von Wörtern und Wendungen, in denen das Bild noch nicht erloschen ist, vielmehr seine ursprüngliche anschauliche Kraft bewahrt hat: so gleich im Anfang wundervoll das güldene Auge des Tags, die Sonne, die wandelt über Dirkes Fluten; mit schärferem Zügel flieht der Feind: man sieht, wie die rasselnden Wagen dahinsausen. Der Adler mit leuchtenden Schwingen, schon charakterisiert, mordlustige Lanzen, mit denen der Feind den Mund der Tore umgähnt, der Schnabel des Adlers, der Kranz der Mauerzinnen, der zusammengeballte Drache, der, wie schon bemerkt, auf die Abstammung der vornehmen thebanischen Geschlechter deutet. Dann das Heer des Angreifers, das wie ein reißender Strom sich heranwälzt, die den Schlag vergeltende Erde; Kapaneus schnaubt heran wie ein grimmiger Wind, und Ares, der starke, ist am rechten Flügel des Rossegespannes (δεξιός zugleich mit der günstigen Vorbedeutung) angeseilt, das den Streitwagen Thebens zum Siege führt. — Dabei ist nichts überladen, schwülstig, dunkel, wie so oft bei Äschylus, der feinste Sinn für das schöne Maß bewahrt den Dichter davor, den Gedanken durch eine Wolke gesuchter Wörter zu verhüllen, alles ist Durchsichtigkeit und Klarheit. Die Beweise für dieses schöpferische Sprachvermögen unseres Dichters lassen sich beliebig vermehren, wir begnügen uns hier mit diesem Beispiel als Typus.[1]

Das anapästische System der zweiten Antistrophe leitet dann zur zweiten Szene über, deren Inhalt dem Chor das Thema zu seinem zweiten Liede gibt (V. 332 ff.).

Das im Vorstehenden charakterisierte Einzugslied fließt völlig aus der Situation; seine Schilderungen und Betrachtungen vertiefen

[1] Vgl. S. 46 f.

sich nicht zu Gedanken, welche das Tun und Lassen jedes Menschen angehen. Der Zuschauer hört Thebaner ihr Siegeslied singen. Nur einmal sieht auch der Kopf des Dichters hervor, wenn der Chor ausspricht, daß Zeus die Hybris haßt und bestraft. In dem berühmten ersten Stasimon dagegen vergessen wir sofort den Anlaß des Liedes, die Bestattung von Polyneikes' Leichnam wider das Gebot des Königs. Hier hören wir nur den Dichter und lauschen seinen Ideen, welche menschenkundige und welterfahrene Greise vortragen. Das Thema bildet die Größe des Menschen und ihre Grenzen. Das Lied hat den üblichen Umfang von zwei Strophen, deren Rhythmus in umgekehrter Folge angelegt ist. Die erste Syzygie (Strophe + Gegenstrophe) verläuft in der ersten Hälfte mit ruhigen Glykoneen, den Charakter der zweiten bestimmen zwei flüchtige daktylische Tetrapodien, den Abschluß bildet ein Vers mit schweren Trochäen. Die zweite Syzygie dagegen beginnt mit lebendigen jambisch-anapästischen Reihen und verläuft in jambisch-trochäischen Maßen.

Sofort stellt der Dichter den ersten Teil des Doppelthemas auf: „Von dem vielen Gewaltigen auf dieser Erde ist das Gewaltigste der Mensch." Seine Größe zeigt sich in der Bezwingung der Elemente, in der Dienstbarmachung der Tierwelt, in der Entwicklung seiner geistigen Kräfte. Diese erheben ihn, wie er meint, zur Allmacht. Doch bald wird er der Grenzen inne, die ihm gesteckt sind: seine Kunst ist ohnmächtig gegen den Tod, sein Wissen bringt ihm Verderben, wenn er die Schranken des Sittengesetzes zu zertrümmern wagt.

Diese abstrakte Gedankenreihe bringt der Dichter durch einzelne konkrete Züge prachtvoll zur Anschauung. Im Wintersturm, wenn die Sonne sich verhüllt und die veilchenblaue, stille Meeresfläche sich in einen weißgrauen, schäumenden Strudel verwandelt hat, wenn die brüllenden Wasser sich wild aufbäumen und wieder hinabstürzen, dann fährt der Mensch hindurch unter den Wogenwänden, umbrandet vom kochenden Gischt. — Dem Griechen und Römer war ja die ungebändigte elementare Natur etwas Schauerliches: Horaz (Od. I 3, 9 ff.): illi robur et aes triplex circa pectus erat, qui fragilem truci commisit pelago ratem primus; die erhabene Bergwelt der Alpen erschien ihm schrecklich (Alpes saevae, Juvenal). — Er wartet nicht auf die Gaben,

welche die Allmutter Erde, „der Göttinnen höchste“, die lebenspendende, vielnährende (Homer) ihm mit gütiger Hand freiwillig bietet; nein, er macht sie zu seiner Magd, er müht sie ab Jahr um Jahr, ohne Rast, mit ewigem Pflug sie durchwühlend. — Sein Blick fällt auf das Tierwesen, das in den Lüften fliegt, im Wasser spielt, auf der Erde schweift — noch im Behagen der Freiheit. Doch der kundige Mensch umgarnt den Schwarm der Vögel trotz ihrer leichten Witterung, die Meerbrut fängt er im Netz; mit den Mitteln seiner Kunst, seiner τέχνη[1] erjagt er das Wild, das auf dem Berge haust, und sein Joch bezwingt den Nacken des mähnigen Rosses, des ungebändigten Bergstiers.

Diese Kunst lehrt ihn mehr: den scharfen Pfeilen des Frostes und Regens entgehen, Städte und Staaten gründen, den Gefahren der Zukunft vorzusorgen, die Sprache, den flüchtigen Gedanken zu erfinden, Heilung von Krankheiten zu ersinnen, für die noch niemand Rat gewußt. Nur dem Tod, dem Allbezwinger, kann er nicht entrinnen.

Und so glaubt er, erfindungsreich über Erwarten, seine Kunst gestatte ihm, auch das Schlechte zu wagen. Doch nur, wenn er sie verbindet mit Achtung und Scheu vor dem Gesetz, das die Götter hüten, schirmt ihn die Stadt. Friedlos wird der Frevler, der verwegen das Böse übt. Ihm versage ich Schutz und Gemeinschaft.

Ein anapästisches System, dessen Klänge das Auftreten Antigones mit dem Wächter begleiten, leitet zum folgenden Epeisodion über. Nach seinem Verlauf erscheint das Schicksal der Heldin besiegelt. Das Los der letzten Labdakiden gibt dem Chor das Thema zu seinem zweiten Standliede, welches, ernst und schwermütig, an dem tragischen Einzelfall entwickelt, daß kein Sterblicher im Leben der Ate entgeht, wenn die Götter Unheil über sein Haus verhängt haben. Was der Chor hier in zwei Strophen vorträgt, steht im engsten Zusammenhange mit der Handlung, und doch wieder hören wir auch den Dichter, welchem der finstere Mythos warnende Lehren für sich und seine Mitbürger eingibt. Die erste Syzygie legt das Schwergewicht auf den konkreten Fall, die zweite auf die daraus resultierende Wahrheit, wobei aber weder der ersten das

[1] Vgl. hierzu Blaß in den Jahrbüchern für Phil. 1897 S. 477 f.

edle Korn eines tiefen Gedankens, noch der zweiten die Beziehung und Nutzanwendung auf den Mann fehlt, der das Lied mit anhört: Kreon.

Wieder stellt der Dichter einen allgemeinen Satz an den Anfang: „Glücklich, dessen Leben unberührt ist von Unheil.“ Ihn erläutert sofort mit Beschränkung des Unheils als Ate, Verblendung, und zugleich mit Hinblick auf den bestimmten Fall ein großartiges, ausgeführtes Gleichnis. Rührt der Gottheit Hand an die Grundfesten eines Hauses, so ergreift die Verblendung Generation auf Generation, unablässig am zerstörenden Werke. Ihr Tun gleicht dem Wogenschwall, der gepeitscht vom heulenden Thrakersturm über die dunkle Tiefe fährt, den schwarzen Ufersand aufwühlt und donnernd an die Klippen schlägt, die stöhnen unter den wilden, unaufhörlichen Stößen. (Die anfangs ruhigen Logaöden veranschaulichen mit den Auflösungen in Vers 588 die Empörung der erregten Elemente.) Die Antistrophe erläutert diesen Gedanken an dem Geschicke des Labdakidenhauses. Leid häuft sich auf Leid, kein Geschlecht bleibt verschont, ein Gott stürzt es. Ein letztes Reis noch sproßte von Ödipus' Stamm, doch erbarmungslos mäht es nieder die blutige Sichel der Götter dort unten, wie vor der Sense des Schnitters Schwaden um Schwaden sinkt. Auch eigener Unverstand vernichtet es.[1]

Mit der zweiten Strophe verallgemeinert sich die Betrachtung, indem sie von Menschenschuld und -schicksal den Blick zu Zeus emporrichtet. Dieser Zeus aber ist nicht mehr der gewalttätige Titanengott, auch nicht mehr der Zeus der Ilias, an dem noch die Schlacken des Irdischen und Menschlichen haften, der noch den wirklichen schneeigen Gipfel des thessalischen Olympos bewohnt. Auch hier zwar thront er auf des Olympos glänzender, schimmernder Höhe, doch das ist nicht der Glanz des Schnees, sondern der reine, leuchtende Äther jenes idealen Göttersitzes, den die Odyssee (VI 42 ff.) wunderbar schildert. Dieser Zeus läßt sich nicht mehr einschläfern in menschlicher Schwäche, wie es Heras List gelingt (Il. XIV 346 ff.). Dies ist der Gott, dessen Persönlichkeit und Begriff nicht die Juden, sondern die Griechen dem

[1] Vgl. die Besprechung der Stelle gelegentlich der Schuldfrage Antigones S. 302.

Christentum geschenkt haben: kein grausamer, erbarmungsloser Höhengott, dessen Kult an einen bestimmten Ort geknüpft ist, ebensowenig ein abgezogener, blutloser Begriff, sondern die lebendige, persönliche Macht, die über den Menschen waltet, nicht schläft noch schlummert und die ewigen Ordnungen hütet. Was vermöchte der menschliche Frevelmut wider ihn, was ist der sündige Mensch gegen den Reinen? Denn Verblendung und Schuld ist jedes Sterblichen Teil. Ja, die Götter schlagen den Menschen mit Kurzsichtigkeit und Verblendung. Denn nur so ist es zu erklären, daß er in sein Verderben geht. Das spricht auch die trostlose Strophe des Harfners im Wilhelm Meister aus:

Ihr führt ins Leben uns hinein,
Ihr laßt den Armen schuldig werden,
Dann überlaßt ihr ihn der Pein:
Denn alle Schuld rächt sich auf Erden.

So singt der Chor denn in der zweiten Gegenstrophe, wie die ausschweifende Hoffnung dem Menschen trügerisch die Erfüllung leichtgeborner, unstäter Begierden vorgaukelt. Die Apate, der Selbstbetrug, läßt dem, den ein Gott zur Verblendung treibt, das Böse gut erscheinen, und er erwacht erst, wenn es zu spät ist, wenn ihm die Flamme den Fuß sengt.

Das dritte Stasimon, welches die Macht der Liebe besingt, besteht nur aus einer Strophe. Seine Kürze erklärt sich aus der folgenden großen Pathosszene, welche von der Heldin und dem Chor gesungen wird und sich unmittelbar anschließt. Wieder entspringt das Lied dem vorangehenden Epeisodion, welches das Ringen des liebenden Jünglings mit dem verblendeten Vater dargestellt hatte. Der Ausgang kann nicht zweifelhaft sein: damit ist auch das Thema gegeben. Der Dichter hatte ja die Macht des tändelnden Knaben oft genug an sich erfahren, darum weiß er in der Tat „ein Lied davon zu singen". Es ist in Form einer Anrede an Eros gehalten. Unbesieglich ist er, überall weilt er, alles ist in seiner Hand. Verräterisch zeigt ihn nächtlich die weiche Wange der schlummernden Jungfrau, er wandelt über die Meere, dringt in die Hütte des Landmanns: kein Gott, kein Sterblicher entrinnt ihm. Er verwirrt die Sinne, macht ungerecht den Gerechten, entfesselt den

Streit, und immer siegt das Verlangen nach dem Liebreiz, der in der holden Jungfrau Augen wohnt; tändelnd siegt Aphrodite.[1]

Die Abführung der Heldin in das Grabgewölbe gibt das Thema zum folgenden Liede: das ähnliche Schicksal sagenberühmter Menschen der Vorzeit. Es ist wie in schwarze Nacht getaucht; düster, trostlos, grausig klingt die Kunde von dem Leid, welches die beiden Strophen singen: wie Danaes Leib das Himmelslicht tauschen mußte um Kerkernacht im erzgefügten Gewölbe, wie den Edonerkönig (Lykurgos) in Felsenfesseln schloß Dionysos. Und die Boreade (Kleopatra), die wie ein Füllen aufwuchs unter ihren Brüdern, den Thrakerstürmen, ein Götterkind, saß gefangen im Felsengrab, und ihre Söhne beweinten das Los der Mutter, selbst noch unseliger, gefangen wie jene und geblendet, die Augen ausgebohrt mit spitzer Spindel, die blutige Hände führten; aus blinden Augenhöhlen starrt die Rache. Wenn Lykurgos gerechte Strafe traf, so litten die andern, die Wehrlosen, doch unschuldig. Aber wer kann wider die Macht der Moiren?

Diese schaurigen Klänge, welche auf das Gemüt drücken, geben die rechte Stimmung für das Schreckliche, was sich bald vollziehen soll, vom Chor selbst noch nicht geahnt. Denn nach Kreons Sinnesänderung stimmt er das fünfte Stasimon an, ein orgiastisches, bakchisches Tanzlied. Unmittelbar vor der Katastrophe ertönt in logaödisch-jambischen Versen aus freudig erregten Herzen eine hoffnungsfrohe Weise, deren Gedankeninhalt sich trotz zweier Strophen Länge in zwei Worte fassen läßt: Bakchos, erscheine! Der eigentliche Text des Liedes besteht nur aus Anreden an den Gott und Aufzählungen seiner Lieblingsstätten. Die Aufmerksamkeit des Zuschauers ist also auf etwas anderes gerichtet. Hier hat der Dichter als Tonsetzer und der Ballettmeister das Wort: das Ohr lauscht den begeisterten und begeisternden Tönen einer feurigen Melodie, das Auge erfreut sich an den kunstvollen Figuren eines Reigens, der in den voraufgehenden Proben eingeübt ist. Von dem Charakter und der Wirkung beider können wir uns leider keinen Begriff mehr machen, darum läßt sich der ästhetische Eindruck dieses letzten

---

[1] Anders als Sophokles schleudert Euripides in dem Erosliede des Hippolytos dem Gewaltigen seinen unverhüllten Haß entgegen V. 540 ff.

Standliedes höchstens ahnen, aber nicht in Worte fassen, welche konkrete Tatsachen wiedergäben.

Die hier versuchte Analyse der Chorgesänge wird die früher aufgestellte Behauptung bestätigen, daß allerdings der poetische Gehalt der Lieder sinkt, je weiter die Handlung vorrückt. Aber keinem von ihnen wird man hohe Schönheit absprechen, jedes wächst aus der Handlung heraus und bleibt im Zusammenhang mit ihr. Keines hat einen Umfang und Inhalt, welcher die Entwicklung der tragischen Idee beeinträchtigte oder zurückdrängte, keines anderseits ist eine bloße Einlage (ἐμβόλιμον) zum Zweck einer Zwischenaktsmusik, welche nur eine Pause ausfüllen soll. Antigone zeigt den tragischen Chor auf der mittleren Linie, welche künstlerisch die richtige ist: nicht mehr die Handlung, den Nerv der Tragödie, erdrückend, noch nicht ein lästiges, störendes Beiwerk.

Manche Beurteiler werten den Gehalt der Chorlieder des König Ödipus noch höher. Jedenfalls hat der Dichter dem Chor in dieser Tragödie dieselbe Stellung zugewiesen. Auch hier erscheint der gleiche Greisenchor, das Thema seiner Lieder ergibt sich aus der Situation und dem jeweiligen Stand der Handlung, die Betrachtungen halten sich entweder eng an sie oder erheben sich darüber, Umfang und Inhalt stehen zu den Dialogpartien im gleichen Verhältnis wie in der Antigone. Wir prüfen sie kurz daraufhin; ein Vergleich wird auch vielleicht für die Erkenntnis der Kompositionsweise und Eigenart des Dichters nicht ganz fruchtlos ausfallen.

In der Antigone ist die Stadt befreit aus Not und Gefahr, im König Ödipus verheert sie die Pest. Dort Jubel und Siegruf in wiegenden Glykoneen und elastischen Anapästen, hier ein einziger Notschrei in angstmalenden Daktylen und aufgelösten Jamben; dort dankender Ausruf an Helios, hier sorgende Frage an Phama, „der goldenen Hoffnung Kind", „Zeus' goldene Tochter"; dort farbenfreudige Schilderung siegreicher Abwehr, hier düstere Klage um die schreckliche Pest, die alles dahinwürgt, um die Toten, deren gespenstischer Zug unabsehbar zum bleichen Westen entschwebt. Ares, der mordfrohe, dort das Leitroß an Thebens Siegeswagen, hier weggewünscht ins Meer oder an Thrakiens unwirtliches Gestade (wo er ja auch, der passende Zeuge, grausiger Tat zusah, vgl.

Ant. 970 ff.). Dort wirft Zeus mit geschwungenem Blitz den Frevler Kapaneus von der Zinne, hier fleht man ihn, „den Walter der feuertragenden Blitze“, an, den Würger Ares mit seinem Strahl zu verderben. Dort soll Bakchos den Reigen führen zum Dankeszug nach der Götter Tempeln, hier ruft ihn der Chor, mit Fackelglut den Pestgott zu verscheuchen, und helfen sollen Artemis und Apollon mit goldgesponnener Sehne.

Ein Lied von der Größe des Menschen, wie es dann der Chor in der Antigone singt, ist im ganzen Verlauf der Ödipustragödie wenig angebracht. Der Spruch Apollons, den unbekannten Mörder aufzuspüren, und die schauerlichen Enthüllungen des Sehers können in den treuen Herzen der Bürger nur nachdenkliche Fragen über den Aufenthalt und die Lage des Täters erwecken und angstvolle Zweifel an der Wahrheit der Seherworte; der sie gesprochen, ist ja auch nur ein sterblicher Mensch und also dem Irrtum unterworfen. Wie die Gedanken des Chors in der ersten Strophe dem Mörder folgen und in dem mächtigen Bilde eines schweifenden Stiers gipfeln, der von seiner Herde getrennt im Felsengeklüft irrt, so erzeugt die dankbare Anhänglichkeit an den angeklagten König im Verein mit seiner tiefen Frömmigkeit den quälenden Zustand der Aporie.

Die Bestrafung Antigones, das Verhalten der Heldin und ihres Gegners hatte dem Chor das schwermütige zweite Stasimon eingegeben. Anlaß für das entsprechende Lied im König Ödipus ist der Unglaube Jokastes an die heilige Wahrheit der Orakel. Das sind also ganz verschiedene Ausgangspunkte, auch entspringen ihnen verschiedene Gedankenreihen. Aber beide Lieder wurzeln doch in dem gleichen Grunde. Dort wie hier betrachtet der Chor das Verhältnis zwischen Göttern und Menschen, und was der Chor spricht, das meint auch der Dichter. Dort geht er von dem Eingreifen der Götter in das Geschick der Menschen aus, hier von dem Verhalten eines Menschen zu den Göttern, deren Wille sich in Orakeln offenbart. — Die Hand der Götter schlägt ein Haus mit Unglück, doch seine Glieder verderben durch eigene Schuld: Verblendung erzeugt Frevelsinn, dieser böse Tat, ihre Folge ist der Untergang, und ach! kein Sterblicher entgeht der Ate. So spricht das Lied in der Antigone. Im König Ödipus ist die Hybris

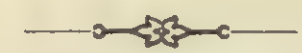
da, sie äußert sich in der frevelhaften Gesinnung der Königin, sie wird Jokaste verderben. Dort erscheint dem Verblendeten das Böse gut, er wandelt ahnungslos,[1] bis ihn die Flamme ergreift und verzehrt, — hier wird mit anderem Bilde derselbe Gedanke ausgedrückt: Übermut erzeugt den Tyrannen. Er klimmt den höchsten Gipfel hinauf und verfällt der Ananke, die ihn hinabstößt und seinen Fuß zerschmettert. Dort schaut der Dichter anbetend zu dem ewigen, allmächtigen Zeus empor, der in dem schimmernden Glanz des Olympos thront, hier zu den hochwandelnden, im himmlischen Äther erzeugten Gesetzen (dem Sittengesetz), deren Verwalter derselbe Zeus ist, „und er altert nicht". In der Antigone resignierte Ergebung und Betrachtung der Tatsachen, im König Ödipus inbrünstiger Wunsch nach Erhaltung der Frömmigkeit unter den Menschen.

Diese teilweise überraschenden Parallelen, welche die Vergleichung der Chorlieder bisher ergab, lassen sich weiterhin ohne Gewaltsamkeit Lied für Lied nicht ziehen. Dennoch tragen das fünfte Stasimon der Antigone und das dritte des König Ödipus den gleichen Charakter, und beide folgen aus der tragischen Kompositionsweise, welche nicht die ausschließliche Eigentümlichkeit unseres Dichters ist, sondern in den Gesetzen tragischen Schaffens überhaupt begründet liegt. Die Handlung ist bis zu der drohenden Nähe der Katastrophe vorgeschritten. Da leuchtet noch einmal ein Hoffnungsstrahl auf, freilich nur in den Herzen der trotz aller Lebenserfahrung kurzsichtigen Greise, und der schwere Ernst der Situation weicht für Augenblicke einer sonnigen Heiterkeit. Sie kommt dort zum Ausdruck in dem bakchischen Tanzliede, hier in einer einstrophigen fröhlichen Weise von hyporchematischem Charakter. Auch ihr Inhalt ist wie jener höchst einfach: „Kithairon, bald werde ich dich feiern als Wiege meines Herrn. Welcher Gott zeugte dort den Ödipus? War es Apollon, war es Hermes, war es Bakchos, die da tändeln mit den Nymphen?" Auch hier muß Gesang und Tanz den poetischen Gehalt ersetzen. Nach dem Hereinbrechen der gräßlichsten Katastrophe folgt dann das letzte Lied, welches angesichts eines solchen

[1] *Οὐδὲν εἰδώς* Ant. 618 vergleiche man mit Vers 397 des König Ödipus *ὁ μηδὲν εἰδὼς Οἰδίπους* — ist dort auch Schuld (nämlich bei Kreon!) und hier keine, so bleibt doch die Kurzsichtigkeit des Menschen dieselbe.

Schicksals im Menschenglück nur einen wesenlosen Schein erkennt und die trostlose Summe zieht: „Ach, ihr Geschlechter der Menschenkinder, wie zähl' ich doch euer Leben gleich dem Nichts!“

Auf dieser Höhe, welche die Analyse der besprochenen Lieder zu zeigen versucht hat, stehen, von Ödipus auf Kolonos abgesehen, die Chorgesänge der übrigen erhaltenen Dramen freilich nur mit einigen Ausnahmen, welche an ihrer Stelle bereits hervorgehoben sind. Genug, wenn der Nachweis gelungen sein sollte, daß in den Chorliedern unseres Dichters Perlen edelster Poesie und Gedanken von gediegenem Golde leuchten.



## Die anderen lyrischen Partien.

Mit dem Vortrag der Einzugs-, Auszugs- und Standlieder ist die Aufgabe des tragischen Chors ebensowenig erschöpft, wie der lyrische Gehalt der Tragödie mit den Chorliedern. Denn auch die handelnden Personen haben ihren vollwichtigen Anteil an der Musik, deren innige Verbindung mit der Deklamation dem antiken Drama erst sein eigenartiges Gepräge gibt. Mit anderen Worten: der Schauspieler ist nicht nur Deklamator, sondern auch Sänger. Je nachdem die Handlung angelegt ist und sich entwickelt, entstehen Situationen, in denen der ruhige Fluß der Aktion gleichsam aufgehalten und zurückgestaut wird. Der Gang der Ereignisse hat das Herz des Helden mit den Gefühlen des Schmerzes, der Trauer, der Verzweiflung bis zum Springen gefüllt. Da brechen sie unaufhaltsam hervor. Sie sprengen die Bande der epischen Diktion und ergießen sich in lyrischen Formen, die ihren adäquaten Ausdruck allein in der Kunst finden, welche „der dunkeln Gefühle Gewalt“ am machtvollsten kündet, in der Musik, im Gesange.

Antigone wird zum Grabe geführt: da schmilzt zum erstenmal die harte Rinde, welche so viel unverschuldetes Leid um ihr junges Herz gelegt hat, und in ergreifenden Lauten ertönt ihre Abschiedsklage. Antigones Gegner, Kreon, kommt mit der Leiche seines Sohnes und erblickt bald darauf seine tote Gattin. Sein völliger

Zusammenbruch, die Zerrüttung seiner Seele gibt sich in melischen Strophen kund. Über Ödipus ist das Entsetzliche hereingebrochen; ein Verzweifelter, Blinder tritt er wieder auf und schreit seine Qual hinaus, daß es dem Chor und uns das Herz brechen will. Philoktet ist noch unglücklicher geworden, als er war; wie könnte die Tiefe seines Elends einen schöneren Ausdruck finden als durch einen Klagegesang? Ajas erwacht aus seinem Wahnsinn und erkennt, daß seine Kriegerehre dahin ist, daß er an der tödlichsten Stelle getroffen ist: da läßt der Dichter die schreckliche Qual dieses starken Herzens sich in lyrischer Klage ergießen. Der todkranke Herakles wird schlafend auf die Szene getragen; als er erwacht, jammert er zuerst in rezitativischen Anapästen, denen dann melische Daktylen und Anapäste folgen. Wir sollen Elektras ganzes Leid von vornherein kennen lernen: darum klagt sie sich beim ersten Auftreten in einem gewaltigen Threnos von mächtigem Umfang aus, denn die anschließende Parodos bildet nur seine Fortsetzung. Ihr Schmerz erfährt noch eine Steigerung, als der Pädagog die Nachricht vom Tode des Orestes bringt. Darum folgt mit einem Kommos ein verstärkter Schmerzenerguß, dem nach der Erkennung des Bruders ein stürmischer Ausbruch der Freude entspricht.

Solche lyrische Durchbrechungen des strengen dramatischen Baues sind keine unkünstlerische Willkür; auch der moderne Dichter ist sich sehr wohl ihrer Wirkung bewußt. Wie könnte die schmerzvoll-selige Stimmung eines Mädchens, das sich dem Geliebten hingegeben hat, herrlicher zum Ausdruck kommen als durch Gretchens „Meine Ruh' ist hin, mein Herz ist schwer," oder die grenzenlose Verzweiflung erschütternder zu einem Menschenherzen dringen als in dem Gebet an die Mater dolorosa?

Trotzdem ist die poetische Ausbeute an Gedanken in diesen Bühnen- und Wechselgesängen relativ weit geringer als die der Chorlieder. Dafür tritt eben die Wirkung kunstvollen Gesanges oder auch des Rezitativs ein.

Es wäre ein Irrtum, wenn man annähme, daß etwa die alte Tragödie ihr musikalisches Element auf die reinen Chorgesänge beschränkt habe. Für die Neigung zu rezitativischem Vortrag zeugt bei Äschylus unter anderm die ausgedehnte Verwendung des trochäischen Tetrameters in den Persern, der Schluß des Agamemnon

mit seinem wiegenden Tanzrhythmus und die Exodos der Eumeniden, an denen beiden auch die Schauspieler beteiligt sind. Ebensowenig fehlen große Gesangnummern, meistens in der Form von Wechselgesängen zwischen Chor und Schauspielern. Das beweist die ganze Komposition des Prometheus, und wenn man ihn wegen Verdachts späterer Überarbeitung als nicht beweiskräftig ablehnt, die Kassandraszene im Agamemnon und vor allem das großartige Rachelied der Choephoren, dessen Strophen die Schauspieler und der Chor im gleichmäßigen Wechsel singen.

Sophokles drängt zugunsten der Handlung in seiner ersten Periode den Bühnengesang ebenso zurück, wie er die Ausdehnung der Chorlieder einschränkt. In späteren Jahren trägt er ihm wieder mehr Rechnung. Dies erklärt sich aus dem Aufschwung, welchen die Musik in der zweiten Hälfte des fünften Jahrhunderts nimmt. An den großen Festen bürgerte sich der neue Dithyrambos ein. Große Gesang- und Kitharavirtuosen traten als Solisten auf und produzierten die Künste einer raffinierten Technik. Alle Klagen über die Vernichtung des alten, strengen Chorgesangs durch dieses Virtuosentum vermochte doch den Gang der Dinge nicht aufzuhalten. Diese neue Musik drang auch in die Tragödie ein, ihre Spuren finden sich unverkennbar bei Euripides, welchen Aristophanes (Frösche 944) behaupten läßt, er habe die entkräftete Tragödie „durch Monodien wiederaufgefüttert“, und bei Sophokles in seinen späteren Stücken.

Das wird aus der Übersicht der melischen Partien deutlich werden, welche wir im folgenden geben. Indem wir zuerst die Tafel der Gesänge aufstellen, welche auf die Schauspieler entfallen oder unter ihrer rezitativischen Mitwirkung vom Chor gesungen werden, darauf die der reinen Chorlieder, und schließlich eine Gesamtübersicht geben, werden wir einmal das Verhältnis der Gesamtsumme der lyrischen Teile zu dem Dialog, zugleich aber auch das Verhältnis von Chor- und Bühnengesängen zueinander erkennen. Wir unterscheiden außerdem auf der ersten Tafel zwischen Wechselgesängen (Amoibaien) — wenn nämlich Schauspieler und Chor, beide in lyrischen Maßen, sich ablösen — und Monodien, d. h. Liedern, welche nur der Schauspieler singt und die von Trimetern des Chorführers oder eines andern Schauspielers begleitet und

gegliedert werden. Die Verszahl aller rein lyrischen Partien kann freilich nur bedingte Geltung beanspruchen, da ihre Abteilung nicht vom Dichter stammt. Mehrfach greift auch Bühnengesang oder Rezitative des Schauspielers in die sonst ausschließlich dem Chor zukommenden Teile ein, besonders in die Parodos. Daher ist eine absolut reine Scheidung beider Arten unmöglich.

## Bühnengesänge, und Chorlieder unter Mitwirkung des Schauspielers.

I. **Ajas.** 1. Im unmittelbaren Anschluß an das Einzugslied: Rezitativ Tekmessas in anapästischen Systemen, welche gegliedert werden durch ein anapästisches System des Chors und ein einstrophiges Lied mit Epodos. (V. 201 ff.) [Man kann freilich auch umgekehrt sagen: die Chorpartien werden gegliedert durch das Rezitativ Tekmessas.]

2. Große Monodie des Ajas, begleitet von Trimetern des Chors und Tekmessas (79 Verse). (V. 348 ff.)

3. Kommatischer Gesang des Chors mit Klagerufen und Trimetern Tekmessas. (V. 879 ff.)

---

II. **Antigone.** 1. Wechselgesang zwischen Antigone und Chor (75+14 Verse). (V. 806 ff.)

2. Monodie Kreons mit Trimetern des Chors und des Exangelos (85 Verse). (V. 1261 ff.)

---

III. **König Ödipus.** 1. Kommatischer Gesang des Chors mit Trimetern des Ödipus, Kreons, Jokastes und des Chorführers (46 Verse). (V. 649 ff.)

2. Monodie des Ödipus, gegliedert durch Trimeter des Chorführers (58 Verse). (V. 1307 ff.)

3. Schlußrezitativ zwischen Kreon und Ödipus in trochäischen Tetrametern, an das sich die Exodos in demselben Metrum anschließt. (V. 1515 ff.)

---

IV. **Trachinierinnen.** 1. Kurzer Kommos zwischen Chor und Amme. Der Chor singt, begleitet von der Amme in rezitativischen Trimetern. (V. 879 ff.)

2. Kommos zwischen Herakles, Hyllos und Presbys ohne Mitwirkung des Chors, also reiner Bühnengesang (73 Verse). (V. 971 ff.)

3. Kurzes anapästisches Schlußsystem des Schauspielers mit Exodos im gleichen Metrum. Die Verteilung ist zweifelhaft, die Verse sind stark verdorben und interpoliert. (V. 1259 ff.)

---

V. **Elektra.** 1. Threnos Elektras mit Parodos verbunden, großer Wechselgesang zwischen Elektra und Chor (164 Verse) — die größte Gesangnummer bei Sophokles. (V. 86 ff.)

2. Wechselgesang zwischen Elektra und Chor (46 Verse). (V. 824 ff.)

3. Bühnenlied zwischen Elektra und Orestes (55 Verse) ohne Mitwirkung des Chors. (V. 1232 ff.)

4. Schlußkommos. In kunstvoller Responsion rezitative Trimeter Elektras, Klytaimestras, Orests und der Chorführerin mit Gesang des Chors. (V. 1398 ff.)

---

VI. **Philoktet** (vgl. die Besprechung des Stücks).

1. Die Stelle des dritten Stasimon vertritt ein Wechselgesang zwischen Chor und Schauspieler (42 Verse). (V. 827 f.)

2. Großer Wechselgesang zwischen Philoktet und Chor (136 Verse). (V. 1081 ff.)

3. Rezitativ. Schlußanapästen der Schauspieler und des Chors. (V. 1415 ff.)

---

VII. **Ödipus auf Kolonos.**

1. Rezitativische Parodos zwischen Chor und Schauspieler. (V. 118 ff.) Anschließend

2. Kommos in zwei Teilen (V. 170—206 u. V. 207—236), gesungen von Ödipus, Antigone und Chor. Dann unmittelbar darauf

3. Solo Antigones. (V. 237—253.)

Das Ganze bildet eine große Gesangnummer von der Ausdehnung des großen Amoibaions im Philoktet. Die Zahl der Verse läßt sich nicht genau bestimmen, da Verderbnisse vorliegen. (V. 236 ff.)

4. Wechselgesang zwischen Ödipus und Chor (38 Verse). (V. 510 ff.)

5. Kommatische Partie, zwischen Gesang und Gespräch stehend: Rezitativ Kreons, Ödipus' und des Chors (54 Verse). (V. 823 ff.)

6. Zwischengesang des Chors mit rezitativischen Trimetern des Ödipus und der Antigone (52 Verse). (V. 1447 ff.)

7. Großer Kommos als Wechselgesang zwischen Antigone, Ismene und Chor mit eingestreuten Trimetern (80 Verse). (V. 1670 ff.)

8. Anschließendes Schlußrezitativ in Anapästen zwischen Antigone und Theseus mit drei Exodosversen des Chors. [Die Echtheit der letzten zwölf Verse wird angezweifelt.]

---

## Die reinen Chorlieder.

I. **Ajas.** Parodos: ein großes anapästisches System nebst einer Strophe mit Epodos. (V. 134 ff.)

1. Stasimon: zwei Strophen. (V. 596 ff.)
2. Stasimon: eine Strophe (Tanzlied!). (V. 693 ff.)
3. Stasimon: zwei Strophen. (V. 1185 ff.)

---

II. **Antigone.** Parodos: zwei Strophen mit respondierenden anapästischen Systemen. (V. 100 ff.)

1. Stasimon: zwei Strophen. (V. 232 ff.)
2. Stasimon: zwei Strophen. (V. 582 ff.)
3. Stasimon: eine Strophe: es schließt sich eine große Gesangszene an. (V. 781 ff.)
4. Stasimon: zwei Strophen. (V. 944 ff.)
5. Stasimon: zwei Strophen (Tanzlied). (V. 1115 ff.)

---

III. **König Ödipus.** Parodos: drei Strophen. (V. 151 ff.)
1. Stasimon: zwei Strophen. (V. 463 ff.)
2. Stasimon: zwei Strophen. (V. 863 ff.)
3. Stasimon: eine Strophe (hyporchematisch). (V. 1086 ff.)
4. Stasimon: zwei Strophen. (V. 1186 ff.)

---

IV. **Trachinierinnen.** Parodos: zwei Strophen mit Epodos. (V. 94 ff.)
1. Stasimon:[1] 19 kurze Verse ohne strophische Gliederung. Päan. (V. 205 ff.)
2. Stasimon: eine Strophe mit Epodos. (V. 497 ff.)
3. Stasimon: zwei Strophen. (V. 633 ff.)
4. Stasimon: zwei Strophen. (V. 821 ff.)
5. Stasimon: zwei Strophen, äußerst kurz, weil eine große Pathosszene folgt. (V. 947 ff.)

---

V. **Elektra.** Parodos, kunstvoll verbunden mit Gesang des Schauspielers und vorhergehenden freien threnodischen Anapästen, von demselben rezitiert; auf den Chor fallen drei Strophen mit Epodos. (V. 86 ff.)
1. Stasimon: eine Strophe mit Epodos. (V. 472 ff.)
2. Stasimon: zwei Strophen. (V. 1058 ff.)
3. Stasimon: eine Strophe, weil sich unmittelbar daran eine lyrische Partie mit Rezitativ schließt. (V. 1384 ff.)

---

VI. **Philoktet.** Parodos: drei Strophen. Ihre Geschlossenheit ist aufgehoben durch eingefügte Anapäste des Schauspielers; auch der erste Vers der dritten Strophe und Gegenstrophe ist unorganisch zerrissen durch einen Einwurf des Neoptolemos. (V. 135 ff.)

[1] Der Scholiast zu V. 216 sagt allerdings ausdrücklich, das Liedchen sei kein Stasimon, und in der Tat ist die Dialogpartie zwischen ihm und der Parodos außerordentlich kurz, nur 64 Verse, auch fehlt strophische Gliederung. Dennoch trägt es alle Merkmale des Standliedes: Gesang und Tanz des Chors allein.

1. Stasimon: eine Strophe und Antistrophe durch eine Dialogpartie getrennt. Zweck des Liedes ist Szenengliederung. (V. 391 ff., 507 ff.)

2. Stasimon: zwei Strophen. (V. 676 ff.)

3. Stasimon: eine Strophe mit Epodos und kurzer Einlage des Schauspielers in strophischer Responsion. (V. 827 ff.)

4. Stasimon ersetzt durch einen Kommos, in welchem der Schauspieler zwei Strophen singt. (V. 1081 ff.)

---

VII. **Ödipus auf Kolonos.** Parodos in Kommosform mit Schauspielergesang und anapästischen Systemen: zwei Strophen, von denen als eigentliches Einzugslied nur die erste zu rechnen ist. Keine Geschlossenheit mehr. Die Chorpartie verteilt sich unter die einzelnen Choreuten. (V. 117 ff.)

1. Stasimon: zwei Strophen. (V. 668 ff.)

2. Stasimon: zwei Strophen. (V. 1044 ff.)

3. Stasimon: eine Strophe mit Epodos. (V. 1211 ff.)

4. Stasimon: eine Strophe, weil kurz vorher (V. 1447—1499) ein kommatischer Gesang liegt. (V. 1556 ff.)

---

Wir stellen nunmehr in fünf Kolumnen nach Verszahlen die Summe 1. aller lyrischen Partien zusammengenommen auf, 2. die der reinen Chorlieder (wobei von den Einzugsliedern, die wir gemischte nennen wollen, diejenigen Verse abgezogen sind, welche auf die Schauspieler kommen), 3. die Differenz beider, welche mithin den Anteil der Schauspieler an Gesang und Rezitativen, wenn auch nicht rein, ergibt, 4. die Gesamtverszahl jeder Tragödie. Die 5. Kolumne enthält als Differenz von Kolumne 4 und 1 die Zahl der reinen Dialogverse.

| | lyr. Part. | reine Chorl. | Differenz. | Verszahl der Trag. | Dialog. |
|---|---|---|---|---|---|
| 1. Ajas. | 443 | 177 | 266 | 1419 | 976 |
| 2. K. Öd. | 343 | 219 | 124 | 1530 | 1187 |
| 3. Antigone. | 434 | 209 | 225 | 1352 | 918 |
| 4. Trach. | 307 | 191 | 116 | 1278 | 971 |
| 5. Elektra. | 397 | 138 | 259 | 1510 | 1113 |
| 6. Philoktet. | 290 | 145 | 145 | 1471 | 1181 |
| 7. Öd. Kol. | 510 | 196 | 314 | 1779 | 1269 |

---

Es ist ein mißliches Ding, aus statistischen Zusammenstellungen, mit denen man bekanntlich alles beweisen kann, Schlüsse zu ziehen, namentlich wenn einzelne Ansätze unsicher sind. Am allerwenigsten läßt sich ein Kunstwerk rein zahlenmäßig behandeln. Und die Resultate, welche zunächst die letzte Übersicht ergibt, können auf große Bedeutung keinen Anspruch erheben, nicht einmal hinsichtlich der Datierung. Die Dialogmassen zeigen im großen und ganzen ein konstantes Verhältnis zueinander; das der lyrischen Partien zu der Verszahl der Tragödien schwankt rund gerechnet zwischen einem Drittel und einem Viertel, die stärksten Differenzen zwischen der Gesamtverszahl der lyrischen Partien und der der reinen Chorlieder haben zugunsten der letzteren König Ödipus und Trachinierinnen, zugunsten der Bühnengesänge und der gemischten Teile Ajas, Elektra und Ödipus auf Kolonos.

Bedeutsamer ist, was die erste und zweite Tafel lehren. Bei der Komposition der Standlieder beobachtet der Dichter die Regel, daß jedes Lied aus zwei Syzygien besteht. Niemals finden sich mehr als zwei Strophenpaare, mehrfach dagegen weniger als zwei, und meistens läßt sich der Grund der Abweichungen von der Regel erkennen. Aus einer Strophe z. B. bestehen das zweite Standlied des Ajas, das dritte des König Ödipus und das erste der Trachinierinnen (bei welchem sogar die Gegenstrophe fehlt), weil es Tanzlieder sind. In diesen Fällen wird die Zeitdauer der Lieder der üblichen nichts nachgegeben haben, weil Tanz und begleitende Musik einen breiteren Raum beanspruchen.

Eine zweite Gruppe dagegen ist einstrophig gedichtet aus dem wirklichen Bedürfnis größerer Kürze. Dieses tritt ein, wenn eine ausgedehntere Gesangnummer sich entweder unmittelbar anschließt oder vorhergeht: so beim dritten Stasimon der Antigone und der Elektra und beim vierten des Ödipus auf Kolonos. Aus demselben Grunde ist auch das zweistrophige fünfte Stasimon der Trachinierinnen äußerst kurz gehalten. Eine besondere Stellung nimmt das erste Standlied des Philoktet ein (s. flg. S.).

Bei der dritten Gruppe einstrophiger Standlieder schließlich läßt sich eine Ursache ihrer Beschränkung nicht erkennen, dann aber folgt der Syzygie ein Nachgesang, Epodos, eine Erfindung des großen dorischen Chordichters Stesichoros. Diese Form haben das

zweite Stasimon der Trachinierinnen, das erste der Elektra, das dritte des Philoktet und des Ödipus auf Kolonos.

Während dann, wie schon früher bemerkt wurde, die Exodos bei Sophokles äußerst kurz ist und abgesehen von den sieben trochäischen Tetrametern des König Ödipus gewöhnlich nur aus drei anapästischen Dimetern besteht (Ajas, Elektra, Philoktet, Ödipus auf Kolonos) gegen sechs der Antigone und neun der Trachinierinnen, wo aber, nämlich im letzten Stück, sowohl Verteilung wie Echtheit höchst zweifelhaft ist, beobachten wir an der Parodos reiche Mannigfaltigkeit. Jedes der sieben Einzugslieder zeigt einen andern Bau. Am einfachsten sind Antigone, König Ödipus und Trachinierinnen gehalten: zweistrophig, dreistrophig und zweistrophig mit Nachgesang. Ajas hat nach alter Weise ein großes, ungegliedertes anapästisches System, dem sich eine Strophe mit Epodos anschließt. Elektra und Ödipus auf Kolonos verschlingen die Teile des Einzugsliedes künstlich mit Schauspielergesang. Eine besondere Stellung nimmt der Bau sämtlicher Chorlieder des Philoktet ein, wie schon wiederholt gezeigt wurde. Hier sei an der Hand der Übersicht und in diesem Zusammenhange noch einmal darauf hingewiesen, daß die regelrechte Form des alten Chorliedes nur im zweiten Stasimon gewahrt ist. Das Eingreifen des Schauspielers lockert die Parodos, das erste, einstrophige Standlied verfolgt mit weit voneinander getrennter Strophe und Antistrophe lediglich den Zweck der Szenenabteilung, die eine Syzygie des dritten durchbricht ein respondierendes Rezitativ des Schauspielers, das vierte ersetzt überhaupt Gesang von der Bühne, welchem der Chor nur antwortet.

Besonders lehrreich ist ein Vergleich der ersten und zweiten Tafel für das Verhältnis zwischen reinen Chorliedern und Bühnengesängen, letzteren allerdings zum größten Teil unter Mitwirkung des Chors. — Keiner Tragödie fehlen größere Bühnengesänge. Sie gruppieren sich untereinander je nach der Mitwirkung des Chors, welcher sie entweder lyrisch, d. h. mit Gesang, oder rezitativisch mit Trimetern und Anapästen begleitet oder überhaupt schweigt. Letzteres ist nur der Fall bei dem Kommos des Herakles, Hyllos und Presbys in den Trachinierinnen (V. 971 ff.) und bei dem Liede der Elektra und des Orestes in der Elektra (V. 824 ff.);

dazu kommt noch das kurze Solo Antigones im Ödipus auf Kolonos (V. 237 ff.), das freilich nur den Schluß einer großen Gesangnummer unter Chormitwirkung bildet.

Nach der Ausdehnung nun des eigentlichen Chorgesangs, wobei wir also von Rezitativen wie im ersten Kommos des Ajas (V. 201 ff.) absehen, und unter Berücksichtigung der bewußten Beschränkung des Chors sogar in den Liedern, auf welche er ein wohlerworbenes Recht hat, zerfallen die Tragödien in zwei Gruppen. Die erste bilden König Ödipus, Trachinierinnen, Antigone und Ajas, die zweite Elektra, Ödipus auf Kolonos und Philoktet. Die zweite Gruppe zeigt namentlich in ihren Vertretern Elektra und Ödipus auf Kolonos ein Überwiegen des Bühnengesangs gegenüber der ersten; charakteristisch sind ihnen weitausgedehnte kombinierte Gesangnummern: El. 86—250, Öd. auf Kol. 117—253, Phil. 1081—1217; charakteristisch auch Schauspielergesang ohne Chorbegleitung: El. 86 ff., 1232 ff., Öd. auf Kol. 237 ff. Beides sind Indizien für spätere Abfassung, also wohl auch der Kommos 971 ff. der Trachinierinnen. Auch verbindet der Dichter in den Chorpartien der zweiten Gruppe die mannigfaltigsten Versmaße miteinander, was er in den Tragödien der ersten außer den Trachinierinnen vermeidet. Teilweise bis zur völligen Auflösung der geschlossenen Handlung in lyrische Gruppen von verschiedenem Charakter, denen die überaus häufige Zerreißung der Verse entspricht, geht Ödipus auf Kolonos.

Überall aber bestätigen die vorstehenden Ausführungen, daß die Sophokleische Tragödie ohne das lyrische Element nicht zu denken und nach ihrem Kunstcharakter nicht zu verstehen ist. Und wenn oben gesagt wurde, daß die Aufgabe des Chors mit dem Einzugs- und Standliede nicht erschöpft sei, so zeigt die erste Tafel, wie ihn der Dichter für die Bühnengesänge verwendet. Singend oder rezitierend antwortet er dem Schauspieler, und dieser gewinnt aus den Antworten wieder Anregungen und neue Gedanken für die Fortsetzung seines Gesanges. Schöne Beispiele dafür sind der Kommos Antigones (V. 857 ff.), wo er singt, und der des König Ödipus (V. 1307 ff.), wo er rezitativisch spricht. Aber auch umgekehrt singt der Chor und der Schauspieler rezitiert: so in der

ommatischen Partie des Ajas (V. 879 ff.) oder König Ödipus (V. 649 ff.). Die Fälle, wo er zum Bühnengesang gänzlich schweigt — wir haben sie angeführt —, sind bei Sophokles selten.



# Die Tragödie als Gesamtkunstwerk.

Jede in Worte geprägte Äußerung des Denkens und Fühlens erfordert für ein poetisches Kunstwerk ihre adäquate Form. Sie ist nirgends reicher und mannigfaltiger entwickelt als in der attischen Tragödie. Während sich das moderne Drama seit Shakespeare mit einem durchgehenden Vers begnügt, welcher die prosaische Rede nur durch einfachsten Rhythmus veredelt: fünffüßigem Jambus, Alexandriner, Knittelvers (wie im Faust), oder auch gar bei der Prosa bleibt, haben die griechischen Tragiker entsprechend der Zusammenfügung dieser letzten Kunstform aus den gesondert erblühten Gattungen des Epos und der Lyrik auch deren Formen in das attische Drama herübergenommen. Ungesucht bieten sich ihnen so die erwünschtesten Variationen für den Ausdruck des poetischen Gedankens. Solange der Verlauf der Handlung in Rede und Gegenrede hinfließt, welche die Gedankenreihen von Spieler und Gegenspieler in ruhiger Folge darstellen oder in scharfgeschliffener Dialektik aufeinanderprallen lassen, ist das Gewand der Rede der sechsfüßige jambische Trimeter. Betritt die Stimmung dagegen das Grenzgebiet zwischen den Reichen des Denkens und Fühlens, so kommt das Rezitativ mit oder ohne musikalische Begleitung zu seinem Recht. Quillt schließlich aus den Tiefen der Seele der reine Strom des Gefühls und sucht seinen Ausdruck, dann ertönt das lyrische Lied. Die biegsamen Formen und melodiösen Laute der griechischen Sprache bieten dem Dichter einen Stoff, wie er bildsamer nicht zu denken ist. Das zeigen zunächst die Versmaße des Rezitativs. Unser Dichter gebraucht dazu vorwiegend den anapästischen Dimeter, dessen Reihen der Paroimiakos in kürzere oder längere Systeme gliedert, und den jambischen Trimeter, der im Rezitativ natürlich

nicht wie im Dialog gesprochen wird. Selten ist die Verwendung des trochäischen Tetrameters und des kyklischen daktylischen Hexameters. Der trochäische Tetrameter ist ursprünglich ein Tanzmaß, was der Chor im Frieden des Aristophanes (V. 325) ausdrücklich angibt. Die älteste Tragödie hat ihn häufig als Dialogvers, wie unter anderm die Perser noch zeigen, doch wird er aus dieser Stellung bald durch den jambischen Trimeter verdrängt. Sophokles gebraucht ihn für den Dialog überhaupt nicht mehr, selten auch für das Rezitativ: so mit Verteilung unter zwei Sprecher am Schluß des König Ödipus (V. 1515 ff.) und des Philoktet (V. 1402 ff.), auch Öd. auf Kol. V. 887 ff. Euripides und die Komödie greifen wieder häufig auf ihn zurück. — Eine seltene Form des Rezitativs ist auch der daktylische Hexameter. Er findet sich in den Trachinierinnen, z. B. V. 1018 ff. und im Philoktet V. 839 ff.

Diese Rezitativmaße setzen dem Verständnis des modernen Lesers keine Schwierigkeit entgegen. Sie wird aber ganz erheblich, wenn wir uns den rein lyrischen Partien nähern, deren Rhythmus im Gesang an unser Ohr dringt. Allerdings kann man, auch ohne musikalische Veranlagung, leicht die hauptsächlichen Versmaße erkennen und lesen, deren sich Sophokles bedient; auch ihr Ethos, ihr Charakter, ist durch den Unterschied des Flusses bald klar, und ebenso die Ursache, warum der Dichter bald in dem einen, bald in dem andern seine Gedanken und Gefühle ausprägt. Von solchen leicht faßlichen lyrischen Maßen liebt und verwendet Sophokles weitaus am meisten die Logaöden, besonders Glykoneen. Ihr weicher Klang und schöner Fluß liegt und gelingt unserm Dichter am besten. Zahlreiche Beispiele bietet jedes Stück. Den höchsten Grad leidenschaftlicher Erregung drückt dagegen der Dochmius mit seinen hart aufeinander stoßenden Accenten aus. Darum gebraucht ihn der Dichter überall in Szenen wilder Aufregung und Verzweiflung, so im Ajas V. 349 ff., in der Antigone V. 1261 ff., im König Ödipus V. 1314 ff. (wo die Auflösungen in lauter Kürzen die äußerste Steigerung des Schmerzes malen), so im Ödipus auf Kolonos V. 835 ff., als die Gewalttat Kreons die Greise in Zorn und Empörung versetzt. So stößt auch Elektra nach der Anagnorisis V. 1233 ff. das Übermaß ihrer Freude in vereinzelten Dochmien gewissermaßen unartikuliert heraus. — Doch

auch den kyklischen Daktylus liebt der Dichter zum Ausdruck der Unruhe, der Freude und des Schmerzes, wozu er sich seines flüchtigen Charakters wegen eignet, und zwar überwiegend in der Zusammenfügung zu katalektischen wie akatalektischen Hexametern und Tetrametern, zum Teil bunt aneinander gereiht: Hexameter (katalektisch) Kön. Öd. 151 ff.: 159 ff., El. 157 (katalektisch), 134 (akatalektisch), Tetrameter (akatalektisch) in der Parodos des Ajas 172: 182, gefolgt von einem katalektischen daktylischen Trimeter, El. V. 124 f.: 140 f., Phil. V. 1197 ff. (akatalektisch und katalektisch), Öd. auf Kol. V. 228 ff., in den letzten beiden Fällen ohne strophische Responsion. — Daß auch diese daktylischen Verse in Systemen rezitativisch gesprochen, in Strophen gesungen wurden, würde schon ihre Verwendung zur Strophenbildung zusammen mit andern lyrischen Maßen beweisen, auch wenn Aristophanes am Schluß der Frösche das daktylische Schlußsystem nicht ausdrücklich als *μέλος*, Lied, bezeichnete (V. 1526).

Aber mit diesen Haupttypen ist der Reichtum der lyrischen Metra bei weitem nicht erschöpft. Das nur der Tragödie als poetischer Gattung eigentümliche Merkmal, daß in ihr wesensverschiedene Elemente vereinigt sind, tritt auch in den Formen der Chorgesänge hervor. Die attischen Dichter haben die Versmaße und Melodien, welche die einzelnen griechischen Stämme für ihre Lieder und Gesänge original geschaffen haben, in die Tragödie herübergenommen und für den lyrischen Ausdruck mannigfaltiger und wechselnder Stimmungen verwertet. So sind die kompliziertesten melischen Gebilde entstanden. Die richtige Wiederzerlegung in ihre Elemente und die reine Darstellung der letzteren wird noch lange eine schwierige Aufgabe der Philologie bleiben.

Wir betreten das dunkelste Gebiet des Landes, das wir zu durchwandern haben, wenn wir jetzt an die unaufschiebbar gewordene Beantwortung der Frage herantreten: wie **hörte** der Athener die Tragödien, deren Verse in blutloser Abstraktion auf tote Blätter gedruckt vor unsern Augen liegen? Wie wurden sie vorgetragen? Womit sich hinsichtlich der Chorpartien die weitere Frage verbindet: wann sprach oder sang der **Chorführer**, wann der ganze oder geteilte **Chor**?

Zweifellos verkennen zunächst diejenigen die Kunstform und damit das Wesen der griechischen Tragödie, welche sie mit allen ihren Teilen in ein Singspiel mit obligaten Tanzbewegungen verwandeln wollen. Der natürliche Ausdruck für Erzählung und Gespräch ist eben die der Prosa angenäherte gebundene Rede, in viel höherem Grade noch als der Vortrag des Epos. Und schon die Versmaße und die obigen Darlegungen geben eine klare Teilung an die Hand. Wir haben zu unterscheiden zwischen deklamatorischem, rezitativischem und melischem Vortrag. Die Dialogpartien werden gesprochen, die lyrischen gesungen; zwischen beiden steht das Rezitativ als halb rhythmisch melodiöser Gesang und halb lyrisch bewegtes Sprechen. Der Kunstausdruck dafür ist *παρακαταλογή*. In der Regel werden die Schauspieler bei der rhetorischen Begabung und Schulung des ganzen Volkes ausgezeichnet gesprochen haben, und schon der Klang der Verse bei dem süßen musikalischen Wohllaut der griechischen Sprache muß ein Genuß gewesen sein. Wir wissen auch, daß der attische Hörer für richtigen Ausdruck und Ton ein sehr feines Ohr hatte und Stümper erbarmungslos auspfiff.

Ferner werden wir schließen dürfen, daß nicht der Chor, sondern für ihn sein Führer spricht, wenn er sich am Dialog beteiligt. Leider hat kein gebildeter Zeuge der Nachwelt den Dienst erwiesen, über diese Dinge, soweit sie überhaupt zu fixieren sind, eine systematische Aufzeichnung zu machen. Mehr als gelegentliche Andeutungen und Anekdoten sind nicht bekannt, darum aber auch alle Vermutungen, welche man z. B. über die Verteilung der Chorpartien ausgesprochen und aufgestellt hat, müßiges Gerede. Da soll dem Protagonisten der Chorführer, dem Deuteragonisten der Parastat, dem Tritagonisten gar der Tritostat geantwortet haben. Woher will man das wissen, nach welchen im Wesen der Dinge liegenden Gesetzen die Verteilung im einzelnen vornehmen, wo man überhaupt in vielen Fällen nicht einmal weiß, welches die Rollen des Protagonisten, Deuteragonisten und Tritagonisten sind?

Die Rezitative ferner, soweit sie einem singenden Schauspieler antworten, werden ebenfalls von dem einen Chorführer, Person gegen Person, gesungen sein. Ob aber bei den rein lyrischen Wechselgesängen nicht der ganze Chor sich beteiligte oder ob auch dann der Chorführer allein sang, läßt sich schon gar nicht entscheiden. Ebenso-

wenig, wie die reinen Chorlieder vorgetragen wurden. Das Wesen des Chorliedes erfordert ja, daß hier der Chor als Gesamtkörper oder doch hälftenweise in Aktion tritt. Singt und tanzt der ganze Chor? Singt der eine Halbchor, während der andere tanzt? Übernimmt der Chorführer teilweise den musikalischen Vortrag, wie z. B. in den Strophen der melisch-anapästisch komponierten Parodos der Antigone? Singt er bei den Tanzliedern allein, während der Chor tanzt? Singt und tanzt in den epodisch gedichteten Liedern der Chor so, daß die Strophe von dem einen Halbchor gesungen, von dem andern getanzt wird, die Antistrophe entsprechend, nur mit Vertauschung der Rollen, während der ganze Chor stehend den Nachgesang vorträgt?

Wir verfolgen die möglichen Kombinationen nicht weiter und behaupten nur folgendes. Wie bei unsern Marschliedern lebhafter Schritt und taktmäßiger Gesang sich nicht nur sehr wohl verträgt, sondern der Taktschritt den Gesang geradezu herausfordert, so sind die Einzugs- und Auszugslieder der Regel nach vom gesamten Chor gesungen, wenn sie in anapästischen Systemen gedichtet waren. Tritt strophische Fortsetzung ein, wie im Ajas, so mag ein kunstvoller Tanz den einfachen Marschtritt ablösen. Für alle anderen Formen und Fälle, namentlich für Lieder von hyporchematischem, heiterem oder aufgeregtem Charakter, die also auch einen entsprechend lebhaften Tanz voraussetzen lassen, ist dagegen zu bedenken, daß die Lungen dauerndes Tanzen und Singen zugleich nicht ertragen, wie das für den dramatischen Tanz bereits Lukianos ausdrücklich bemerkt hat: *κινουμένων τὸ ἆσθμα τὴν ᾠδὴν ἐτάραττεν.* Wir werden deshalb in der Regel Einteilung des gesamten Chors in eine singende und tanzende Hälfte annehmen müssen, die sich in regelmäßigem Turnus ablöst. Auf alle sonstigen Versuche, eine Verteilung der Funktionen zwischen Chor, Chorhälften und Chorführer in den Einzugs- und Standliedern vorzunehmen, verzichten wir ebenso wie auf die Darstellung der Möglichkeiten, nach denen der einziehende oder während des Dialogs in der Orchestra stehende Chor nach Rotten (*στοῖχοι*) oder Gliedern (*ζυγά*) geordnet sein konnte.

Ebenso mangelhaft sind wir über den Tanz des tragischen Chors unterrichtet. Als kühle, schwerfällige Nordländer dürfen wir zunächst allerdings niemals vergessen, daß der Tanz, d. h. die

rhythmische Bewegung des Körpers zu den Klängen der Musik ein wesentliches Element an den Festen des Dionysos bildet, und daß sein Organ, der Chor, ja die Wurzel der Tragödie ist. Ursprünglich tanzt der Chor zu Ehren des Gottes. Für uns ist eine Verehrung des Heiligen, Anzubetenden, die in der Tanzbewegung ihren Ausdruck findet, unfaßbar. Aber überhaupt steckt die Lust zum Reigen mit musikalischer Begleitung den südlichen Menschen im Blute und bricht bei allen festlichen Anlässen hervor. Selbstverständlich dann, wenn auf Höhepunkten menschlichen Daseins, wie bei einer Hochzeit, Jubel und Lust die Herzen erfüllen. So schildert schon Homer (Il. XVIII 491 ff.) einen Hymenaios. Unter Fackelschein führt ein festlicher Zug die Braut in ihr Haus, Jünglinge wiegen sich im Reigen, Flötenschall und Citherklang begleitet sie. Aber auch die Götter ehrt man so, selbst der ernste Apollon will sich so geehrt wissen. Der Dichter eines alten Hymnos auf Apollon beschreibt den Gott, wie er einherschreitet, die Phorminx in den Händen, lieblich spielend; tanzend und singend folgen die Kreter. Weckt aber vollends die Traubenlese schon alle Geister der Freude, und läßt Homer (Il. XVIII 569 ff.) einen Knaben zur helltönenden Cither das Linoslied singen und Winzer und Winzerinnen im Takte stampfend und jauchzend dahinziehen, so begreifen wir den Tanz als Gottesdienst an den Festen, welche dem Gotte des Weins und der drängenden Lust gefeiert werden. Ein sinniger, grübelnder Gelehrter, welcher auf umfassendster Belesenheit fußte, hat ein ganzes Leben daran gesetzt, die rhythmische Orchestik der antiken Tragödie zu erforschen und an den melischen Partien von Euripides' Hippolytos bis ins einzelnste, Silbe für Silbe, Schritt für Schritt nachzuweisen (Chr. Kirchhoff: Die dramatische Orchestik der Hellenen). Wir vermessen uns nicht, über diese Arbeit, ein Monument unglaublichen Fleißes und großen Scharfsinns, mit ein paar nichtssagenden Worten abzuurteilen. So oder ähnlich kann es gewesen sein; ob es wirklich so gewesen ist, darüber gestehen wir kein Urteil zu haben.

Gänzlich sehen wir für unsern Dichter von Tanz oder rhythmischen Bewegungen der Schauspieler ab, welche für einige Stücke des Euripides allerdings festzustehen scheinen, z. B. für die Rolle Jokastes in den Phoinissen (V. 315 f.). Man denke sich den

geblendeten Ödipus nach der Katastrophe, Antigone vom Leben Abschied nehmend, Ajas zwischen den geschlachteten Tieren auf dem Ekkyklema sitzend, den gelähmten Philoktet, den todwunden Herakles auf der Bahre mit Tanzgesten agieren, so wird der Widersinn einer solchen Vorstellung sofort offenbar.

Um für den Tanz des tragischen Chors die richtige Grundanschauung zu gewinnen, darf man einmal nicht vergessen, daß die Handlung der Tragödie immer ernste, oft schreckliche Mythen vorführte, dann, daß der Chor aus Greisen, edlen Frauen, Sklavinnen, Kriegsgefangenen, Flüchtlingen und ähnlichen Personen bestand. Die tragische Grundstimmung wie der Charakter solcher Chormitglieder bedingen also auch einen ernsten, feierlichen Tanz (*ἐμμέλεια*), der sich von dem unanständigen Kordax der Komödie und der ausgelassenen Sikinnis des Satyrspiels im Wesen unterschied.

Die Bewegungen, welche der Chor innerhalb eines Liedes vollführte, mag der Dichter unter dem Beirat eines durchgebildeten Tanztechnikers zu einem in sich abgerundeten Ganzen komponiert haben. Ein solcher Schritttanz setzt sich, wenn wir etwa unser Menuett oder ein einfaches Ballett für unsre Vorstellung als Anhalt zu Hilfe nehmen, aus zwei Teilen zusammen: den Pas, genau abgemessenen Schritten der einzelnen Choreuten, welche in ihrem Gesamtüberblick ein immer wechselndes Bild anmutiger Bewegung bieten (*φοραί*), und den Tableaux, welche den wohlberechneten Schlußeffekt der an ihr Ziel gelangten Bewegungen jeder Einzelgruppe in seiner Totalität darstellen (*σχήματα*). Um die Ausführung der komplizierten Bewegungen zu erleichtern, waren auf den Boden des Orchesters Striche gezogen, welche diese in kleine Felder für die Tanzpas abteilten. Welche Bilder nun sich dem Blicke jedesmal boten, entzieht sich natürlich der Vorstellung. Die angeborne Grazie und die erworbene Kunstfertigkeit der gymnastisch geschulten Hellenen werden aber diese Tänze ebenfalls zu einem herzerfreuenden Anblick gemacht und der gegenseitige Wetteifer der kämpfenden Chöre, die ja ursprünglich allein als Sieger in den tragischen Agonen aufgezeichnet wurden, das Ihrige getan haben, um uns auch von diesem Teile des Gesamtkunstwerks nicht gering denken zu lassen.

Das Rückgrat der Tanzbewegung bildet musikalische Begleitung. Ihr Instrument ist die Flöte. Das mag auf den ersten Blick auffallend erscheinen, wenn man sich an die bekannte Abneigung des Griechen gegen ein musikalisches Werkzeug erinnert, dessen Handhabung das Gesicht entstellt. Doch man wußte wohl, was man tat, wenn man den durchdringenden Ton der Flöte wählte statt der flattrigen, dünnen Kitharaklänge. Wir brauchen nur ein preußisches Bataillon an uns vorübermarschieren zu sehen, um die Wirkung der gellenden Querpfeifen zu erkennen, welche, unterstützt von der Begleitung der rasselnden Trommeln, den eigentlichen Nerv des Taktes bilden. Musikalisch schön ist der Ton der Flöte wahrlich nicht, wenigstens für uns, wenn auch Sophokles in den Trachinierinnen V. 641 sie *καλλιβόας*, „schöntönend“, nennt und die lange griechische Doppelflöte ihm größere Weichheit verlieh als das kurze Holz der preußischen Spielleute. Die Flöte kann nur den Zweck gehabt haben, den Takt scharf zu markieren, die Melodie der Sänger zu stützen, bei Rezitativen Begleitfiguren zu spielen und die Schlüsse der Strophen durch Kadenzen oder Codas zu verzieren. Die Flöte ist also ausschließlich begleitendes Instrument zu Gesang und Tanz.

Gesang ist Musik; ein Viertel bis ein Drittel des Gesamtumfangs der Sophokleischen Tragödien wurde gesungen. Wollen wir also ihren ästhetischen Eindruck verstehen, so müssen wir schließlich eine Antwort auf die Frage zu finden suchen, welchen Anteil die Musik an der Tragödie gehabt hat. Uns Deutschen wird dies Problem in erster Linie Herzenssache sein.

Auch das ergreifendste Gedicht, das machtvollste Drama spricht noch nicht alles aus, was die Menschenbrust erfüllt und bewegt. Unter der Welt der Gedanken liegt das wunderbare Reich der Gefühle, dem geheimnisvollen Meere vergleichbar, dessen Spiegel keine Welle kräuselt, in dessen Tiefen aber dunkle Gewalten schlummern. Sie erwachen und setzen den stillen Untergrund in Bewegung. Da rauscht es, da schäumt es auf und dringt empor, unfaßbar dem Gedanken, unsagbar der Sprache. Und doch gibt es Organe, welche diese Welt erfassen und welche einzelnen Auserwählten in solcher Vollkommenheit geschenkt sind, daß sie auszu-

drücken vermögen, was die Menge nur dumpf empfindet. Die Sprache dieser in ihren tiefsten Schächten unerforschbaren Welt ist die Musik, ihre Begnadeten sind die Tondichter. Den wenigsten ist es gegeben, in dieser Sprache zu sprechen, nicht allen, sie zu verstehen und ihre Seele mit dem Zaubertrank zu erquicken, der den Menschen für Momente unter die Seligen versetzt. Gewiß, es ist schon ein Glückgefühl, an der Hand des Dichters das Reich der Ideale zu betreten, sich in die Schönheit einer poetischen Schöpfung zu versenken und etwa Schillers Nänie durchzudenken und nachzuempfinden. Aber der Dichter vermag nicht alles auszusprechen; die tiefsten Gefühle weckt doch erst die Musik. Und selig der, dem die Tränen fließen, wenn die Tonflut der Brahmsschen Musik zu dieser Dichtung an sein Herz dringt:

„Siehe, da weinen die Götter, es weinen die Göttinnen alle,
Daß das Schöne vergeht, daß das Vollkommene stirbt.“

So spricht unser herrlicher deutscher Schiller in Worten griechischen Maßes und klassischer Einfachheit. Aber erst die Musik, welche diese Dichterworte in ein Meer unaussprechlicher Gefühle taucht, vermag in der Seele die schmerzenvollen Wonnen zu entfesseln, welche uns arme Sterbliche auf Augenblicke über alles Erdenelend erheben. In solchen Augenblicken aber brauchen wir selbst die Olympier nicht zu beneiden.

Und wir Deutsche sind das Volk, welchem die Götter verliehen haben, die Sprache dieser Kunst zu sprechen wie kein anderes. Seltsam genug: wer an den Küsten unseres Vaterlandes wohnt, wird von den schweigsamen, nach innen gewandten Menschen unseres Nordens nicht leicht einen Sang aus voller Brust vernehmen; das Volk beginnt erst im Süden zu singen und zu spielen. In den Alpentälern klingt die Zither, in Böhmen und Ungarn die Geige, wo nur Menschen lieben und leiden. Und doch weist Beethovens Name und Stammbaum nach dem Nordmeer, hat Brahms' Wiege in Hamburg, dieser Stadt des nüchternsten Geschäftssinns, gestanden, sind Bach, Händel und Robert Schumann in Mitteldeutschland geboren, hat das deutsche Lied, das geistliche wie das weltliche, seinesgleichen nicht. Die andern Völker haben ihre Dichter, Maler und Bildhauer, so groß und größer als die unsern; zu den geheimnisvollen Tälern und Höhen des Zauberlandes Musik zu bringen,

seine Schätze zu fördern ist keinem Volke in dem Maße beschieden worden wie dem unsern.

Nun entdecken wir, daß dasjenige Volk des Altertums, dem wir nach Art und Unart am meisten gleichen, welches alles, was seine Künstlerhand berührt, in Schönheit und Seele verwandelt, die Griechen, daß dieses Volk für seine höchste poetische Schöpfung, die Tragödie, eben die Kunst herangezogen hat, welche die Stärke des unsern ist. Wie haben die Melodien geklungen, in denen der tragische Held sein Leiden sang, mit denen der tragische Chor seinen Schmerz und seine Lust ausdrückte, alle die wechselnden Gefühle kundgab, die seine Brust erfüllten, sein Herz bewegten? Sollten wir sie nicht nachschaffen können? Sollten wir an dieser Stelle nicht ungeahnte Schätze heben können?

Der Versuch ist mehr als einmal gemacht, mit Begeisterung und musikalischem Vermögen und Nachdenken, und doch ist er mißlungen, vor allem durch die Anwendung der Mittel und Kräfte, welche uns Modernen in reichster Fülle zu Gebote stehen. Denn gerade die unhistorische Übertragung unseres musikalischen Empfindens, unserer polyphonen Musik auf die Texte der griechischen Tragödie vernichtet die Einheit des antiken Kunstwerks. Das wird jedem in die Schule der Griechen gegangenen Hörer klar geworden sein, der einer Aufführung der Antigone mit der Mendelssohnschen Musik beigewohnt hat. Hier stoßen die unversöhnlichsten Gegensätze aufeinander. Trotz aller Schönheit und Größe des Mendelssohnschen Tonsatzes (welchen übrigens dasselbe Schicksal trifft wie die Chordichtungen, daß er nämlich immer schwächer wird), ja, gerade durch das Vorwalten, nein, durch die ausschließliche Herrschaft des musikalischen Elements wird vor allem die Geschlossenheit der ästhetischen Grundstimmung zerstört, welche Vorbedingung für die Wirkung aller Kunst ist. Jäh, unvermittelt wird die Seele aus einer Welt in die andere geworfen. Kaum hat der Dialog die Handlung in ruhigem Fluß bis zu einem Abschnitt geführt, so fassen uns die Töne einer vollstimmigen, brausenden Musik, deren Text man nicht versteht, wenn man ihn nicht im Kopf hat — und die Alten hatten keine Textbücher —, der aber selbst alsbald vollkommen Nebensache wird. Die höchste Wirkung der Poesie wird zerstört eben durch die Entfaltung der höchsten Kraft der Musik, und umgekehrt. Beide

Künste können und sollen sich wohl gegenseitig unterstützen, die Musik kann aus einem Liede Gefühle herausholen, welche der Dichter nicht auszudrücken vermag, aber eine Vermählung des höchsten dichterischen Kunstgebildes, der Tragödie, mit der höchsten, reinsten Offenbarung der Musik, z. B. der Symphonie, zu einem Gesamtkunstwerk höherer Einheit, von dem Wagner träumte, ist unmöglich. Man denke sich z. B. Shakespeares Macbeth von Beethoven in Musik gesetzt. Das könnte nur eine Oper werden, also ein im Grunde unorganisches Zwitterwesen.

Für die griechische Tragödie als musikalisches Kunstwerk oder als Teil eines solchen ist aber auch noch die ungeheure Kluft zu bedenken, welche die griechische Musik von der modernen trennt. Erst die Niederländer (also wieder Germanen), und von ihnen lernend die Meister des italienischen Kirchengesangs haben unsere Harmonie und Polyphonie geschaffen, ohne welche uns Produkte eines andern musikalischen Denkens ganz unverständlich und ungenießbar geworden sind. Wir haben dann die Schule von Bach bis Beethoven durchgemacht, und die Reihe der unsterblichen Meister, welche mit diesen beiden Eckfsteinen deutscher Musik eine Phalanx bilden, hat uns erst gezeigt, welcher Entwicklung diese flüchtigste und doch ergreifendste aller Künste fähig ist. Damit ist uns schon der Gesichtspunkt gegeben, den wir nicht aus dem Auge verlieren dürfen, wenn wir die griechische Musik und ihre Wirkungen würdigen wollen.

Allerdings sind die Griechen auch die Schöpfer einer künstlerischen Musik gewesen, und jede Vorlesung eines modernen Musikprofessors geht von den Tonarten aus, welche sie erfunden und benannt haben. Aber musikalisch zu hören sind die meisten unserem Ohr ein wahrer Greuel. Der Umfang der Tonleiter bestimmte sich nach der Zahl der Saiten, mit denen die Kithara bespannt wurde. Auf der Grundlage des Tetrachords entsteht die Haupttonleiter der klassischen griechischen Musik, die d o r i s c h e: e, f, g, a, h, c′, d′, e′. Später erweiterte sich der Umfang der Tonskala zu zwei und durch Umstimmen der Saiten nach der Höhe hin auf drei Oktaven. Am vielseitigsten wurde Kitharaspiel und Gesang im asiatischen Griechenland ausgebildet. Besonders ist Äolien, die Heimat der Lyrik, auch die Wiege des Virtuosentums,

welches die schlichten, ernsten Chorgesänge, eine Leistung des Dorertums, im Mutterlande zurückzudrängen begann. So begründete Terpander von Lesbos den kitharodischen Nomos. Er ist der erste große Künstler, welcher bei Festen Solo singt und sich selbst auf der großen Kithara begleitet. Dieser Sologesang wurde mit der Zeit immer künstlicher und raffinierter, er blieb im Altertum diejenige musikalische Leistung, welche das Publikum am höchsten bewunderte. Seine Wirkung läßt sich, wie früher gezeigt wurde, deutlich in den späteren Tragödien verfolgen.

Während Plato im Laches (188 D) die dorische Tonart als die einzige echt hellenische Harmonie bezeichnet, entstanden in Kleinasien noch zahlreiche andere Tongeschlechter. Sie unterscheiden sich nicht bloß durch einen verschiedenen Anfangston der Oktave, sondern vornehmlich durch verschiedene Intervalle zwischen den einzelnen Tönen. Jede hat ihr bestimmtes Ethos. Dieses veranschaulichen wir uns am besten, indem wir an die ganz verschiedene Farbe unseres Dur und Moll denken und an die Wirkung, welche sie auf unsere Gemütstimmung ausüben. Danach hat sie ja auch der Komponist für seinen Tonsatz zu wählen. Das feurige, mit jubelndem Aufschwung beginnende: „Wohlauf noch getrunken den funkelnden Wein“ konnte Robert Schumann nur in Dur setzen, das schwermütige, tieftraurige Claudiussche: „Vorüber, ach, vorüber geh, wilder Knochenmann“ komponierte Franz Schubert in Moll, der Stimmung entsprechend, welche das melancholische, rührende Gedicht in unserer Seele erweckt. Bei der Wichtigkeit, welche die Musik als ein Hauptunterrichtsfach für die Erziehung der hellenischen Jugend hatte, verwarfen oder empfahlen die führenden Männer die Verwendung der einzelnen Tongeschlechter. Als das einzige, welches in jeder Hinsicht geeignet sei, die Jugend zum Ernst, zur Männlichkeit, zum Kampf zu erziehen, bezeichnet Plato im Staat und Aristoteles in der Politik die dorische Weise; Aristoteles nennt sie auch geradezu das ἦθος ἀνδρεῖον. Außer ihr läßt Plato nur noch die phrygische zu (Staat 399 A.). Vor allem wurde die lydische als schlaff und weichlich getadelt. Sophokles bevorzugte in seinen Kompositionen — der Dichter war ja auch zugleich Musiker — stets die althellenische Tonart, wenn er auch nach der Angabe des Musiktheoretikers

Aristoxenos als erster athenischer Dichter die phrygische Tonart einführte.

Daß die Kithara, obgleich das einzige echt hellenische Musikinstrument, zur Begleitung des Chorgesanges sich nicht eignete, sondern nur die Flöte, ist bereits früher erwähnt. Sie begleitete zweistimmig, aber nur in Quinten oder Quarten. Wie schrecklich eine solche Begleitung unserem Ohr klingen muß, wird jedem deutlich werden, der sich einmal diese Intervalle in dorischer Tonart auf dem Klavier oder der Geige auf und ab spielend angibt. Damit soll natürlich nicht auf die griechische Musik gescholten werden; nur müssen wir uns, um nicht irrigen Vorstellungen Raum zu geben, den fundamentalen Unterschied in den Klangwirkungen zwischen einst und jetzt immer gegenwärtig halten. Niemals sang außerdem der Chor mehrstimmig, alle Lieder sind unison gehalten. Auch an Melodie und Takt legen wir jetzt einen anderen Maßstab. Wir können darüber urteilen, da die Tabellen des Alypios der Wissenschaft die Deutung der griechischen Notenschrift und ihre Umsetzung in moderne ermöglicht haben und da uns einige griechische Originalsätze in Noten erhalten sind. Von den neuesten Funden ist für das Drama am bemerkenswertesten eine Chormelodie aus dem Orestes des Euripides (dieser Dichter komponierte aber nicht selbst); man entdeckte sie auf einem Papyrusfetzen, der aus einem ägyptischen Grabe stammt. Für die Erkenntnis jedoch des Unterschieds zwischen unserem und dem griechischen Empfinden geben uns die andern Stücke[1] weit wichtigere Aufschlüsse. Auch wer für griechische Musik begeistert ist, wird zugeben müssen, daß der Eindruck der Kompositionen zum mindesten fremdartig bleibt, wenn man nämlich die Zutaten des modernen, polyphonen Begleitsatzes abzieht. Schon der Fünfachteltakt des ersten delphischen Hymnos auf Apollon aus dem zweiten Jahrhundert v. Chr., den die Franzosen 1893 in Delphi fanden und der in Athen und für Athener komponiert wurde, ist für uns als durchgehende Taktart vollkommen unerträglich, ebenso das Konglutinat von Dreiviertel- und triolischem Sechsachteltakt in den beiden Pindaroden, widerhaarig auch die Betonung des Sechsachtel in dem Grablied auf dem Stein des Seikilos.

[1] „Die Reste der altgriechischen Tonkunst," bearbeitet von O. Fleischer. Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1899.

Die Melodien ferner sagen uns nichts, außer der des Gebets an die Muse (aus später Zeit!), die beiden f im vierten und sechsten Takte des Liedes auf Seikilos statt fis sind unserem Ohr eine Barbarei, und der Bearbeiter empfiehlt mit gutem Grund, beim Singen „ja nicht länger auf diesem Ton zu verweilen“.

Dieser schroffe Gegensatz im musikalischen Empfinden der Griechen von dem unseren zeigt sich schließlich auch in der Tatsache, daß die lydische Tonart, deren Charakter ihnen weichlich schien, unser Cdur ist, die dorische, welche ihnen kraftvoll und männlich war, unserm Emoll entspricht. Die Tonempfindung hat sich also in ihr genaues Gegenteil verkehrt.

Aus diesen völlig sicheren Beobachtungen müssen wir schließen, daß uns die lyrischen Teile einer griechischen Tragödie im Originalvortrag durchaus fremdartig berühren, wenn nicht abstoßen würden. Wo uns an unseren geistlichen und weltlichen Chören die mehrstimmige, kunstvoll entwickelte Harmonie entzückt, begleitet von den farbenreichen Klängen eines gleichfalls polyphonen Orchesters, da vernahm man dort nur ein Unisono der Stimmen, welche der scharfe Ton einer zweistimmigen Flöte stützte. Auch an die antike Melodie dürfen wir nicht die Ansprüche einer modernen machen; sie nähert sich vielmehr unserm Rezitativ und geht immer wieder auf denselben Ton als Ruhepunkt zurück. Das Rezitativ der Griechen aber ist ein Halbgesang mehr nach der Seite des melodiösen Sprechens als Singens. Dennoch sollen wir von den musikalischen Leistungen des Chors und der Schauspieler keineswegs verächtlich denken. Davor schützt sie schon der hohe Wert, den der Hellene auf die Musik legte, die durchgehende musikalische Bildung des Freien und der Künstlergeist dieses Volkes, dem sich alles in Schönheit und Harmonie auflöste.

In ihrer *Gesamterscheinung* betrachtet bleibt aber die griechische Tragödie dem Grundcharakter nach ein *poetisches*, nicht ein musikalisches Kunstwerk. Diese Auffassung bestätigt auch das bezeichnende Wort Plutarchs, daß Rhythmus und Melodie die Zukost der Rede ist. Plutarch ist zwar ein Sohn der griechischen Renaissance, sah aber noch altgriechische Dramenaufführungen, die sich seit dem fünften Jahrhundert nach der musikalischen Seite in unserem Sinne höchstens noch vervollkommnet haben konnten.

Tanz und Gesang, diese rhythmischen Künste, welche aus dem Wesen und der Aufgabe des Chors entspringen, legen sich wie anmutige Arabesken um den plastisch gemeißelten Körper der Handlung, ihn bei Sophokles mit ihrem Blätter- und Rankenwerk hebend und verzierend, nicht mehr, wie bei seinen Vorgängern mit einer Ausnahme überwuchernd und erdrückend. Läßt sich überhaupt, wovon noch mancher Moderne träumt, ein Kunstwerk schaffen, welches alle Sondergattungen als dienende Glieder in sich aufnimmt und zu einem neuen Organismus höherer Ordnung und von unaussprechlicher Wirkung verschmilzt, so hat dies die griechische Tragödie mit der Orestie des Äschylus und mit der Antigone und dem König Ödipus des Sophokles geleistet. Die Wiedergeburt der griechischen Tragödie dagegen aus deutschem Geist und dem deutschen Mythus durch die Zaubermacht der dionysisch-berauschenden Musik — ihr erster Prophet ist Richard Wagner — bleibt ein Trug- und Wahnbild, welches nur in den mystischen Visionen Nietzsches und den krankhaften Zuckungen seines fieberhaft arbeitenden Gehirns lebt.



V.

# Die Elemente einer Tragödienaufführung im fünften Jahrhundert.

Daß ein Kunstwerk, um seine volle ästhetische Wirkung auszuüben, so zu betrachten und aufzunehmen ist, wie es die Gesetze seiner Gattung erfordern, erscheint als ein ebenso einfacher wie selbstverständlicher Satz. Prüfen wir aber an diesem Maßstab, wie die Mehrzahl der Menschen, denen ästhetische Bildung und künstlerischer Genuß ein Lebensbedürfnis ist, die Gebilde originaler Kunst tatsächlich kennen lernt, so ist zu gestehen, daß sie sich meistens mit Surrogaten begnügen muß. Das Wesen der Malerei ist die Farbe: diese verschwindet in den Reproduktionen, mit denen wir die Wände unserer Wohnungen schmücken; die Schöpfungen der Architektur und Plastik wirken nur im Raume, an dem Platz und in der Umgebung, für die sie bestimmt sind: auf eine Fläche als Zeichnung projiziert und auf einen einsamen Bogen Papier verbannt, büßen sie den körperlichen Reiz ihrer Erscheinung ein und entziehen dem Betrachtenden die Wirkung des edlen Materials, aus dem sie geformt sind. Eine Symphonie bedarf zur Entfaltung ihrer Klangwirkung der Instrumente, deren Ton und Farbe dem Komponisten zum Ausdruck seiner Gedanken dient, ein Oratorium der Pracht und des Adels der menschlichen Stimme: wir müssen in den meisten Fällen zu dem dürftigen Klavierauszug und zu dem klapprigen Mechanismus des Pianos greifen, um eine Vorstellung von dem zu erhaschen, was die Meister gewollt haben.

Dasselbe Mißverhältnis zwischen Ideal und Wirklichkeit ist an den Schöpfungen der Poesie zu beobachten, aus deren Quell doch der Mensch den besten Teil seiner künstlerischen Erziehung und Erbauung schöpfen soll. Gewiß, die Schönheit eines Liedes, eines Dramas kann uns auch durch Lektüre aufgehen; aber jenes ist doch — und aus diesem Zweck entspringen Inhalt und Form — zum Singen, dieses zum Aufführen in körperlicher Wirklichkeit gedacht und gedichtet. Darum sollen wir uns eine Ode der Sappho

gesungen, eine Tragödie des Sophokles im Theater gespielt vorstellen, erst dann werden wir den Absichten des Dichters gerecht, erst dann dringen wir ganz in die Seele des Kunstwerks ein. Sicher sind wir ergriffen und gerührt, wenn wir Romeo und Julie gelesen haben und unsern Shakespeareband aus der Hand legen, aber wie armselig sind diese Empfindungen gegen die Erschütterung unserer Seele, gegen die Aufwühlung wonnevoll schmerzlicher Gefühle, welche die geheimnisvolle Macht des Dichters erst durch die Verkörperung seiner Gebilde auf der Bühne mit Hilfe der Schauspielkunst entfesselt!

Wie also sah der Athener des fünften Jahrhunderts die Tragödien seiner großen Dichter?

Diese Frage ist ebenso leicht gestellt wie schwer beantwortet. Um eine Antwort zu finden, müssen wir uns auf einen Kampfplatz begeben, der in den letzten Jahrzehnten vom erbitterten Streite der Meinungen widerhallte. Es ist jetzt etwas stiller geworden, die Ansichten aber stehen sich, wenn auch manche irrige Vorstellung endgültig zu den Toten geworfen ist, immer noch schroff gegenüber. Und mit Resignation müssen wir ein Wort des trefflichen Robert und einen Satz von Wilamowitz vorausschicken. Robert sagt: „Das Theaterproblem bedarf jetzt wie eine überreizte Patientin dringend der Ruhe," v. Wilamowitz: „Wer sich nicht selbst täuscht, sei es mit den Seifenblasen freier Fiktion, sei es mit den dunstigen Bildern, die die Modernen aus tausend Zitaten, die nichts beweisen, mühsam zusammengequalmt haben, der muß gestehen, daß er eigentlich nicht weiß, wie eine Tragödie gespielt ward."

Trotzdem liegt der Fall nicht ganz verzweifelt. Bekanntlich beherrschten die Lehren des römischen Baumeisters Vitruv und des spätgriechischen Gelehrten Pollux bis in die achtziger Jahre des abgelaufenen Jahrhunderts die Vorstellungen, welche sich die philologische Welt sowie die nicht zünftigen Freunde des Altertums von dem Theater der Griechen machten. Man bedachte nicht, daß Vitruv nur die Bauten des hellenistischen Theaters kannte und seinen Konstruktionen und Beschreibungen zugrunde legte, man warf nicht einmal die Frage auf, ob es nicht auch hier ein historisches Gesetz

gebe, welches jene Steinbauten erst als letzte Form eines jahrhunderte-langen Entwicklungsprozesses erzeugte. So konstruierte man denn auch für das klassische Jahrhundert eine Bühne, auf welcher sich selbst die kühnste Phantasie keine Tragödie der drei Meister gespielt denken kann. Auf einem Podium von zwölf Fuß Höhe, auf einem Streifen von fünf Fuß Breite Dramen wie die Orestie, König Ödipus, Euripides' Herakles oder Elektra in Szene zu setzen ist ein Ding der Unmöglichkeit, besonders wenn man die innige Verbindung des Spiels von Chor und Darstellern im Auge behält, — den Chor aber kann man doch beim besten Willen nicht entbehren. So gelangte man denn unter anderm zu Verkehrtheiten wie die Wieselersche Theorie der Thymele, zu jenem fabelhaften Gerüst als Standort des Chors etwa in Zweidrittelhöhe der Vitruvschen Bühne und vor dieser aufgeschlagen.

Mit solchen Irrtümern haben bekanntlich die jahrelang fortgesetzten Untersuchungen Dörpfelds, welche vornehmlich über das Dionysostheater in Athen Klarheit schafften, gründlich aufgeräumt. Die Resultate sind in dem schönen Buche „Das griechische Theater, von Dörpfeld und Reisch, Athen 1896“ niedergelegt.

Nach Dörpfelds Theorie ist die vordere, skulpturierte Stützwand der schmalen Bühne Vitruvs vielmehr die Wand, vor welcher zu ebener Erde in der Orchestra gespielt wurde, mithin der Hintergrund, und jene Bühne das Dach des Hintergrunds für Götter und andere in der Höhe auftretende Personen. Obwohl heftig bekämpft, wird dieser wesentlichste Teil der Dörpfeldschen Lehre für immer das Fundament bleiben, auf dem man weiterbauen muß, während andere seiner Annahmen irrtümlich oder unbeweisbar und überflüssig sind, so z. B., daß auch in hellenistischer Zeit ausschließlich in der Orchestra gespielt sei, so die Annahme einer in zwei Hälften zu zerlegenden und nach rechts und links verschiebbaren Hinterwand, der sogenannten scaena ductilis.

Unerwartet ist der alten Schule in jüngster Zeit ein namhafter Vorkämpfer in dem um die Erklärung des pergamenischen Altars hochverdienten Archäologen Puchstein erstanden.[1] Indem er sich unter Verzicht auf alle literarischen Zeugnisse außer Vitruv

[1] Puchstein, Die griechische Bühne. Eine architektonische Untersuchung. Berlin 1901.

und Pollux lediglich auf die Untersuchung der Ruinen beschränkt, kommt er zu dem Resultat, daß „nicht der geringste Widerspruch zwischen Vitruv und den echt griechischen Skenen besteht", und fügt gelassen hinzu: „Sollte sich die Philologie nicht mit der Gestalt des antiken Theaters abfinden können, wie sie nach meiner Untersuchung und Auffassung der Reste rekonstruiert werden muß, so ist das ihre Sache." Worauf Robert, auch ein Archäologe, aber ein eminent philologisch gebildeter, ebenso beißend wie treffend repliziert: „Man kann doch nicht sagen, ich rekonstruiere diese antike Ruine nach archäologisch-architektonischen Prinzipien zu einem Pferdestall; ob das Pferd darin Platz und Luft findet, das ist seine Sache." [1]

Puchstein weist allerdings am Theater von Delos unwiderleglich nach, daß „wirklich [aber nur in hellenistischer Zeit] die griechische Proskeniondecke logeionmäßig [bühnenmäßig] konstruiert war, auch Logeion hieß und nur mißbräuchlich als das Dach eines Hauses bezeichnet werden kann". Auch sonst deckt er mehrfache Irrtümer an Dörpfelds Rekonstruktionen auf; aber an das Wesentliche jener Theorie hat er nicht rühren können, und die Richtigkeit anderer Resultate bleibt mindestens zweifelhaft. So findet er für die Klassifizierung sämtlicher erhaltener Theaterruinen den Einteilungsgrund in der verschiedenen Art, wie die aus der Fremde (links) oder aus der Stadt (rechts vom Zuschauer) kommenden Schauspieler auf die Bühne gelangen. Vorweg ist festzustellen, daß Puchstein für seine Schlüsse, welche die Wiederherstellung des Oberbaus zum Ziele haben, fast nichts als die Reste der Untergeschoßfundamente zur Verfügung hat. Dadurch wird das Resultat schon unsicher. Dann nimmt er als stehend fünf Zugänge zur Bühne an. In der Hinterwand liegen drei, und zwar in der Mitte die Haupttür, die Regia, und rechts und links davon je eine Nebentür, die Hospitalien. [Schon hier aber ist zu bemerken, daß die klassischen Dramen drei Palasttüren nur selten verlangen.] Dazu treten dann jene zwei Zugänge, welche den Einteilungsgrund der Theater bilden. Durch diesen ergeben sich drei Typen: 1. ein östlicher, welcher die

[1] In der Besprechung des Puchsteinschen Buches, Gött. Gel. Anzeigen 1902. S. 414. S. auch den Aufsatz „Zur Theaterfrage", Hermes Bd. 32.

kleinasiatischen Ruinen nebst Delos umfaßt, 2. der Rampentypus, im Mutterland, 3. der altattische, Athen I und Eretria I, an den sich die Theater des Westens anschließen. Letzterer ist der älteste, der östliche der jüngste.

Beim östlichen Typus ist die Bühne länger als das sie hinten begrenzende Bühnen- oder Spielhaus. Sie greift von beiden Seiten über und umklammert das Bühnengebäude. So entstehen zwei Zugänge rechts und links. Durch diese treten die aus der Stadt und der Fremde Kommenden auf, biegen also für die auf der Szene agierenden Personen gleichsam um die Ecke einer Straße. — Dieser Typus ergibt eine bequeme Kommunikation für die Schauspieler.

Bei dem zweiten, dem Rampentypus, dessen klassisches, von Puchstein S. 1 als Vignette entworfenes Beispiel das Theater von Epidauros, ein Bau Polyklets ist, sind Bühne und Bühnenhaus gleich lang. Der seitliche Abschluß wird erreicht durch Vorspringen der Seitenwände des Bühnenhauses. Diese Vorsprünge sind „Paraskenien", die Versuren Vitruvs, aber nur einfache Wände. In diese ist eine Tür gebrochen, durch welche der aus der Heimat oder Fremde kommende Schauspieler von rechts und links auftritt. Da er nicht, wie bei Typus I, von hinten her unmittelbar auf die Bühne einbiegen kann, so erreicht er seinen Zugang durch teils horizontale, teils ansteigende aufgeschüttete oder in den Fels gemeißelte Rampen. Diese verlängern also die Bühne seitlich. Indem nun Schauspieler wie Zuschauer den Auftretenden schon aus weiterer Entfernung herkommen sehen, soll eine realistische Wirkung bezweckt und erreicht worden sein.

Der dritte, zeitlich älteste Typus ist der altattische, repräsentiert durch Athen I (die Lykurgische Bühne), Eretria I und die Theater des Westens. Umgekehrt wie beim ersten Typ umfaßt hier rechts und links je ein vorspringender Flügel des Bühnengebäudes das Logeion. Von diesen Flügeln, Paraskenien im gewöhnlichen Sinne, erblickt der Zuschauer also die türlose Vorderwand. Die Schauspieler ἀγρόθεν oder ἐκ πόλεως treten wie beim Rampentypus durch eine Tür aus diesen Flügelbauten auf, aber nun fällt natürlich die Illusion des Herkommens aus weiterer Ferne für die Zuschauer fort.

In sämtlichen untersuchten Theatern ist überall die Bühne sehr lang (Athen zwanzig Meter), äußerst schmal (anderthalb bis höchstens drei Meter) und schwindelnd hoch (bis zu vier Meter), also ganz wie Vitruv vorschreibt. Nur für die beiden ältesten Bühnen, die von Eretria und Athen, ergeben die Berechnungen eine [für unsere notwendigen Voraussetzungen] knapp ausreichende Tiefe, nämlich fünf Meter.

Wenn man das wüste Chaos der Skenenreste des Dionysostheaters in Athen betrachtet, so muß man über den Scharfblick staunen, mit dem Dörpfeld hier vier Bauten geschieden, nachgewiesen und rekonstruiert hat: den Lykurgischen, den hellenistischen, den Neronischen und die Bühne des Phaidros aus dem dritten bis vierten Jahrhundert nach Chr.[1] Doch weicht Puchstein auch hier, und gerade in der für uns wichtigsten Beziehung, von Dörpfeld ab. Aus technischen Gründen erklärt er den hellenistischen Bau Dörpfelds für den des Lykurgos, während der Lykurgische wahrscheinlich bis ins fünfte Jahrhundert, sicher bis zum Jahre 400 hinaufzurücken sei. Sonst trete unter anderm der unerhörte Fall ein, daß die Provinz, Eretria nämlich, früher ein steinernes Skenengebäude besessen habe als die Hauptstadt.

Diesen Ergebnissen gegenüber hat Robert, dessen Kritik wir folgen und dessen Anschauungen wir im wesentlichen teilen, zunächst auf die Dürftigkeit des in Steinen vorliegenden Beweismaterials hingewiesen, wodurch, wie schon oben angedeutet, die Beweiskraft geschwächt wird. Es ist ein Ding der Unmöglichkeit, aus den Ruinen des Erdgeschosses das Obergeschoß mit seinen Türen unumstößlich sicher zu erschließen; auch erheben sich bei Puchsteins Rekonstruktionen, z. B. des Theaters von Delos, eine Menge Bedenken und Schwierigkeiten, deren Darlegung hier zu weit führen würde. Und sollten wirklich die antiken Baumeister die Art, wie der aus der Fremde oder der Stadt kommende Schauspieler aufzutreten hat, zum Angelpunkt ihrer Bühnenbauten gemacht und „wegen einer szenischen Bagatelle“ einen „unverhältnismäßigen architektonischen Aufwand getrieben“ haben? Dieser Zweifel muß

[1] Man vergleiche die anschauliche Tafel I bei Dörpfeld.

namentlich bei der Rampenbühne aufsteigen, welche „an Umständlichkeit und Unzweckmäßigkeit ihresgleichen sucht". Der unglückliche Schauspieler muß aus dem Bühnenhause durch eine entsprechende, den Zuschauern vermittelst einer Wand unsichtbar gemachte Rampe heruntersteigen und dann die andere wieder hinaufklettern. — Um den Eindruck des Kommens aus der Ferne realistischer zu machen? Der wird ja aber durch die Versurentüren wieder aufgehoben! Und wie soll er es anfangen, genau rechtzeitig mit seinem Stichwort aufzutreten bei diesem mühevollen Gang?

Das Schlimmste aber ist, daß jene Versurentüren wohl bei der römischen Bühne bekannt, bei der griechischen aber nicht nachweisbar sind. Im Gegenteil: Pollux, den Puchstein als Zeugen bei seinen Untersuchungen zuläßt, sagt ausdrücklich, daß die Schauspieler, welche aus der Stadt oder aus der Fremde auftreten, in die Orchestra gehen und von da aus vermittelst Treppen auf die Bühne steigen. (Wann die Anbringung von Treppen eintrat, welche die hohe hellenistische Bühne zur Voraussetzung haben, kann uns gleichgültig sein.) Wie mit der Versuren-, so steht es auch mit der Paraskenientheorie für die altgriechische Bühne des fünften Jahrhunderts. Paraskenien sind nach dem Wortsinne seitliche Anschlußgebäude an das Bühnenhaus, nicht vorspringende Flügel. Sie dienten als Garderobe für den Chor, während im Bühnenhaus sich die Schauspieler kostümierten. Von ihnen aus mußte man natürlich in die Orchestra gelangen können, den Spielplatz des Chors. Daß dem so war, zeigt Demosthenes Mid. 25, wo die Choreuten, als sie zum Wettkampf antreten sollen, die Tür, durch welche sie aus den Paraskenien in die Orchestra einzutreten haben, versperrt finden. Wer kann sich nun denken, daß der Baumeister den Ankleideraum für den Chor, der auf ebener Erde zu tanzen hat, im Obergeschoß anlegte? Paraskenien als vorspringende Flügelbauten ferner bei der Tragödie des fünften Jahrhunderts anzunehmen, was immerhin schon einen komplizierten Bau voraussetzt, zwingt uns kein klassisches Stück. Erst die Komödie verlangt Winkelstellung oder ein Gegenüber von zwei Häusern oder auch drei Häuser, von denen das mittlere Front-, die beiden andern Seitenansicht bieten.

Noch weniger ist Puchstein der Beweis gelungen, daß das Theater des Lykurgos in Wahrheit das hellenistische sei und daß

man den Lykurgischen Bau in das Ende des fünften Jahrhunderts zu setzen habe. Dieser Annahme stellt sich als unerschütterlicher Gegenbeweis das Psephisma für Lykurgos (Vit. X orat. VII 5) entgegen, wonach dieser Staatsmann einen (etwa 360 von Vorgängern begonnenen) Neubau des Theaters (während seiner Finanzverwaltung 338—326) vollendete.

So bleibt denn der Stand des Problems folgender. Die hohe, schmale Bühne Vitruvs gehört der hellenistischen Zeit an, und nichts gibt uns das Recht, die Nachrichten des römischen Architekten und des Pollux auf das Theater des fünften Jahrhunderts zu übertragen, welches für uns allein maßgebend ist. Ferner steht es fest, daß in hellenistischer Zeit nicht ausschließlich, wie Dörpfeld und Reisch wollen, vor dieser Bühne in der Orchestra gespielt wurde, sondern auch, und zwar vorwiegend, auf ihr. Dafür zeugen nicht allein die Ruinen, sondern auch die drei berühmten, voneinander völlig unabhängigen Stellen Vitr. V 2, Poll. IV 123 und Plut. Demetr. 34. Nach deren unzweideutigem Wortlaut ist die hohe Bühne (σκηνή) der Aktionsplatz der Schauspieler, welche deshalb auch Skeniker heißen, während sonstige Künstler, wie Flöten- und Kitharavirtuosen (Thymeliker) sowie der Chor ihren Platz in der Orchestra haben. Will man daher zur Erkenntnis dieser Stufe der Entwicklung des Theaters kommen, so bleibt die Frage zu beantworten, wann und warum man sich dazu entschloß, den Spielplatz der Schauspieler aus der Orchestra, wo er für die klassischen Stücke notwendig anzunehmen ist, nach oben zu verlegen und das bisherige Dach zum Logeion zu machen. Den Versuch zur Lösung dieser Frage bietet eine Hypothese Roberts. Schon Ende des fünften Jahrhunderts vollzieht sich (vgl. S. 431) unaufhaltsam der Verfall des Chors, im vierten Jahrhundert, zur Zeit Lykurgs, hat er sich innerlich völlig vom Drama gelöst, zugleich wird in den Stücken der neuen Dichter, z. B. des Astydamas und Theodektes, von denen freilich nichts erhalten ist, das raumfordernde Spiel des Schauspielers mehr und mehr zur Deklamation. So zog man die Konsequenz der innerlich längst vorhandenen Trennung von Chor und Schauspiel auch äußerlich und baute die hohe Bühne, auf welcher den Anforderungen der modernen Dichter entsprechend der Schauspieler deklamierte. Zugleich schuf man dadurch für die Regionen

des „Olymp" den Zuschauern eine bessere Sehgelegenheit. Während nun so die neuen Dramen einen neuen Spielplatz erhielten, behielt man für die klassischen den alten bei, für den sie allein gedacht und gedichtet waren.

Scheinbar sind wir mit den vorstehenden kritischen und hypothetischen Darlegungen der Antwort auf die Frage nicht näher gekommen, welche zu Anfang dieses Kapitels aufgeworfen wurde: wie haben wir uns die Aufführungen der klassischen Tragödie in der Blütezeit vorzustellen? Und doch ist negativ etwas Wichtiges gewonnen: wir brauchen uns nicht mehr damit abzuquälen, die hellenistische Bühne den Anforderungen der klassischen Stücke zu akkommodieren. Sämtliche Monumente, von denen übrigens für uns allein das Dionysostheater von Athen in Betracht kommt, reichen, höchstens vielleicht mit Ausnahme von Eretria I, nicht einmal in die erste Hälfte des vierten Jahrhunderts hinauf. Insbesondere ist von allen griechischen Theatern, wie auch die „Orthodoxen" zugeben, erwiesen, daß das Proskenion, welches nach der Lehre der alten Schule die Bühne bildete, nach der der neuen die Bühnenhinterwand, aus Holz gebaut war, wovon also nirgend mehr eine Spur vorhanden sein kann. So befinden wir uns denn allerdings in dem Dilemma, daß für die Zeiten, aus denen Monumente vorhanden sind, keine Dramen, für die Periode dagegen, aus der wir Dramen besitzen, keine Monumente vorhanden sind, aber wir können doch wenigstens ungestört durch falsch verstandene spätere Ruinen das Theater in der Gestalt zu rekonstruieren versuchen, wie sie die klassischen Tragödien bedingen; und wir haben freie Bahn vor uns.

Ja, selbst auf dieser freien, wenn auch dunkeln Bahn fehlt uns ein konkreter, mit Händen zu greifender Anhalt nicht, dessen Aufdeckung vielleicht Dörpfelds größtes Verdienst ist.

Nicht ohne Bewegung kann man auf Tafel III in Dörpfelds Werk einen unscheinbaren Mauerrest (R)[1] betrachten, welcher auf Seite 27 im Grundriß und im Aufriß dargestellt ist. In ihm haben wir den letzten nur durch einen glücklichen Zufall erhaltenen

---

[1] Der Text dazu auf Seite 26 enthält einen Druckfehler in der Bezeichnung.

Rest der Futtermauer der ältesten Orchestra. Aus der Lage dieses Restes und der Bogenlinie seines Grundrisses läßt sich mit mathematischer Sicherheit Lage und Umfang der alten Orchestra bestimmen. Mit diesem Fund ist der Schauplatz der klassischen Aufführungen des fünften Jahrhunderts gewonnen. Diese alte Orchestra, d. h. der Tanzplatz des Chors, ist ein Kreis von vierundzwanzig Meter Durchmesser. Ihr Boden, entweder festgestampft oder leicht gepflastert, damit ein lockerer Untergrund die Tonwellen der Chorgesänge nicht verschlänge, mußte horizontal liegen, während das natürliche Terrain auf der Südseite der Burg ziemlich steil abfällt. Deshalb mußte man Aufschüttungen vornehmen, welche nach der Südgrenze des Kreises ihre höchste Erhebung hatten, bis reichlich zwei Meter. Bis auf ein kleines Segment, den nördlichsten Teil nach dem späteren Zuschauerraum hin, bildete also den Boden der Orchestra kein Felsgrund. Der lebendige Fels beginnt vielmehr erst mit der Südseite der jetzigen Orchestra, welche bei dem Neubau unter Lykurgos mit kleinerem Durchmesser vierzehn Meter von der alten nach Nordnordwest gegen die Burg hin vorgeschoben wurde. Die Zeichnung bei Dörpfeld (S. 57) weist an der Südseite der jetzigen Orchestra den Beginn der Felslinie von E—F hin auf; ihre Geradlinigkeit liefert den sicheren Beweis, daß der Felsen hier durch Menschenhand weggeschnitten ist. Von da an nach Süden, also den weitaus größten Teil der alten Orchestra umfassend, beginnt die künstliche Erhöhung des Terrains, Auftragungen aus dem Schutt verschiedener Jahrhunderte.

Das ist von der größten Wichtigkeit; denn in einem von den Erdarbeiten zweier späterer Bauperioden, der Lykurgischen und der Neronischen, durchwühlten Boden kann sich natürlich keine Spur des Zustandes erhalten haben, den er im fünften Jahrhundert aufwies, also z. B. auch keine Schächte für Versenkungen oder Fundamente zur Aufstellung von Kranen oder sonstigen Maschinen und Vorrichtungen, welche Steinlager erforderten. Man kann daher aus dem Nichtvorhandensein solcher Spuren auch keine Rückschlüsse ziehen, während uns anderseits nichts hindert, unterirdische Gänge anzunehmen, wenn sie nach den Dramen erforderlich sind, umsomehr, als sie im Süden und selbst in der Mitte der Orchestra bei dem Charakter des Terrains sich mit Leichtigkeit herstellen

ließen und analoge Anlagen in Eretria und Sikyon noch jetzt zu sehen sind.

Vergegenwärtigen wir uns danach den Festbezirk, wie er sich den Blicken der Athener des fünften Jahrhunderts bot. Den Mittelpunkt bildete der kreisrunde, gepflasterte, horizontal angelegte Tanzplatz. Ihn schließt im Süden jene Futtermauer ab, welche, dort zwei Meter hoch, auf beiden Seiten des Kreises sich nach Norden hin totläuft. Sie ergibt zugleich die Nordgrenze des Vorplatzes zum Dionysostempel, dessen Rechteck sich im Südwesten nahe der Orchestra erhebt. Der auf der Nordseite des Tanzplatzes anfangs sanft, dann steil ansteigende Burgfelsen schafft den natürlichsten, schönsten Zuschauerraum, den man sich denken kann.

Daß ein so raffinierter Mechanismus, wie ihn eine Bühne in unserem und selbst hellenistischem Sinne darstellt, bei den ersten tragischen Aufführungen mit einem Schlage entstanden sein sollte, etwa wie Athene gewappnet aus dem Haupte des Kroniden springt, wird auch das naivste Gemüt jetzt nicht mehr annehmen. Das Gesetz natürlicher Entwicklung von den einfachsten Anfängen bis zum kunstvollen Gebilde läßt sich auch hier verfolgen, obwohl es sich relativ schnell vollzieht, wie alles Wachstum in jenem wunderbaren Jahrhundert.

Noch die älteren erhaltenen Tragödien des Äschylus beweisen, daß sie keinen Bühnenhintergrund haben, vor dem ihre Personen sich etwa bewegten. Sie spielen an der Stelle, wo der Chor seinen ursprünglichen Platz hat, in der Mitte der Orchestra. Die Szene bietet die Gesamtgruppe der Spieler einschließlich des Chors als Rundbild, nicht als Silhouette. Das älteste Drama, die Schutzflehenden, setzt einen großen Altar mit den Bildern mehrerer Götter (*κοινοβωμία*) voraus, die Perser von 472 ein doch wohl in Altarform gedachtes Grabmal, auch die Sieben von 467 nicht etwa den Königspalast von Theben, sondern ebenfalls einen Altar. Auch ein Jugenddrama unseres Dichters, die „Wäscherinnen“, ließ sich doch nur in der Orchestra aufführen. Wie hätte Nausikaa sonst Ball spielen können? In allen Stücken besteht die engste Verbindung zwischen Chor und Darstellern. Das Auffsteigen und

Versinken von Dareios' Schatten in den Persern läßt sich mit kunstlosen Mitteln bewirken.

Aber zwischen 467 und 458, dem Aufführungsjahr der Orestie, erfolgt, wie eben diese Trilogie beweist, eine erstaunliche Vervollkommnung alles Bühnentechnischen. Das ist nicht weiter wunderbar, denn die gleichzeitige glänzende Entwicklung der Tragödie als poetischen Kunstwerks bedingt auch die Erfindung neuer wie die Verbesserung schon vorhandener szenischer Hilfsmittel. Der junge Sophokles ist auf den Plan getreten und ringt mit dem großen Meister um den Kranz. Er führt den dritten Schauspieler ein, er reformiert und verstärkt den Chor. Entweder er erfindet, wie Aristoteles (Poet. IV 16) berichtet, die Skenographie, die Bemalung eines szenischen Hintergrundes, oder Äschylus kommt auf diesen Gedanken, wenn Vitruv (praef. 11) recht hat. Denn nach dem Bericht des Römers malte Agatharchos zum erstenmal für die Aufführung einer Äschyleischen Tragödie eine Dekoration. Es ist anzunehmen, daß die Mehrzahl der berühmtesten Neuschöpfungen auch auf technischem Gebiet dem bahnbrechenden Geiste des älteren Meisters ihre Entstehung verdankt; jedenfalls spielt sich mit der gewaltigen Orestie im Jahre 458 ein Tragödienzyklus vor den Augen der Athener ab, welcher das wesentliche technische Rüstzeug der vollendeten klassischen „Bühne", wenn man sie so nennen will, erfordert und auch aufweist.

Vor allem sehen wir zum erstenmal, wenigstens in den erhaltenen Stücken, einen szenischen Hintergrund, von dem sich die Silhouette des Spiels abhebt: einen Palast im Agamemnon und in den Choephoren, einen Tempel in den Eumeniden. In die Orchestra wallt ein großartiger Zug mit Wagen, Kriegern, Gefangenen, Beutestücken, mit königlichem Gepränge, — zusammen mit der Kassandra- und Aigisthosszene einer der schlagenden Beweise, daß im fünften Jahrhundert nicht auf hoher Bühne, sondern auf gleichem Niveau mit dem Chor, d. h. zu ebener Erde gespielt wurde. Zum erstenmal erblicken wir eine Vorrichtung, welche den Zuschauern einen Innenraum zeigt, d. h. uns, wenn auch unbehilflich genug, in der Illusion nach dem Innern des Palastes versetzen soll: das Ekkyklema rollt Klytaimestra mit der Badewanne und den Leichen Agamemnons und Kassandras heraus

und läßt die entsetzten Zuschauer einen Blick in das Mordgemach mit seinem Blut und Dunst und den Opfern des Beiles tun.[1] In den Eumeniden schwebt Athene von Sigeion her durch die Luft heran, aus der Tiefe steigt der Schatten Klytaimestras empor: die Flugmaschine und die Versenkung kommen zur Anwendung, wenn auch beide hier nicht zum erstenmal. Selbst einen Szenenwechsel, den die klassische Trogödie sonst bis auf wenige Ausnahmen vermeidet und von dem wir im Ajas ein Beispiel kennen gelernt haben, nimmt der kühne Dichter vor: die erste Hälfte der Choephoren spielt am Grabe Agamemnons, die zweite vor dem Palast. Natürlich liegt das Grab außerhalb der Stadt, anderseits steht vom Agamemnon her der Palasthintergrund noch da und wird auch für die zweite Hälfte der Choephoren gebraucht. Der Szenenwechsel kann also im wesentlichen nur in der Illusion erfolgen: der Chor sieht überhaupt nichts, als was der Dichter und die handelnden Personen wollen, die Zuschauer müssen sich während der ersten Hälfte den Palast wegdenken; vermutlich wird die erste Szene in die Mitte der Orchestra gelegt sein, und der Chor schreitet beim Szenenwechsel vor das Haus. In den Eumeniden spielt die Handlung zuerst in Delphi, dann in Athen; doch nur der auftretende und das Athenebild umfassende Orestes deutet durch sein Gebet an die Göttin den Szenenwechsel an.

Alles in allem muß der Eindruck, welchen die technischen Leistungen in Verbindung mit dem poetischen Gehalt der Dichtung hervorriefen, doch großartig gewesen sein. Zu bedauern bleibt nur, daß das Spiel unter freiem Himmel die Verwandlung von Tag in Nacht nicht zuließ, dann hätte die Mordszene in den Choephoren erst die volle Wirkung gehabt, welche der Dichter beabsichtigte.

Noch imponierender freilich, noch komplizierter und kunstreicher ist der Apparat, welcher für den früher aufgeführten Prometheus in Bewegung gesetzt werden mußte; eben deshalb gibt er die schwierigsten Rätsel auf. Für das höhere Alter dieser Dichtung zeugt es, daß eine Bühnenwand als Hintergrund nicht notwendig anzunehmen, vielleicht oder wahrscheinlich vom Dichter überhaupt

---

[1] Geleise für das Ekkyklema hat man an der jüngeren Skene von Eretria entdeckt. Sie sind abgebildet auf der Zeichnung bei Puchstein S. 95.

nicht gedacht ist. Prometheus wird an einen einsamen Felsen am Nordende der Welt angenagelt, von dem aus man das Meer blitzen sieht. So kann man sich den Mittelpunkt der Szene sehr wohl als Rundbild denken. Der gesamte Chor der Okeaniden schwebt auf einem geflügelten Wagen aus der Luft herab, und die spätere Gruppierung dieses Meernymphenchors ist doch wohl mit Robert auf dem oberen Teil der Klippe zu denken, denn er tanzt im Stück überhaupt nicht, dafür tritt Jo ein. Okeanos kommt auf einem Greifen angeritten, auch Hermes aus den Luftregionen. Zum Schluß versinkt der Felsen mit dem Titanen und dem gesamten Chor unter Donner und Blitz in den Tartaros.

Um solche Vorgänge körperlich in die Erscheinung zu setzen, müssen technische Künste und Kräfte aufgeboten werden, welche für jene Zeit kaum begreiflich sind, selbst wenn man in Betracht zieht, daß man damals schon schwere architektonische Werkstücke zu heben und zu dirigieren verstand. Man stelle sich vor, was es bedeutet, zwölf Menschen auf einem Gestell von oben herabzulassen, wenn man sie nicht wie ein Bündel Heringe zusammengepackt denken soll. Welche kolossale Versenkung ferner erfordert es, wenn der Felsen mit Prometheus und allen Okeaniden vor den Zuschauern verschwinden soll! Und wenn man auch mit Robert annimmt, daß nur der obere Teil der Klippe mit Prometheus den Augen unsichtbar wird oder werden soll, dieser aber in den unteren Teil gewissermaßen wie in ein Futteral sich einschiebt, so gehören doch auch dazu wieder die raffiniertesten Vorrichtungen. Wenn Robert ferner meint, daß der ganze Apparat von Kranen und sonstigen Schwebevorrichtungen in der Mitte der Orchestra angebracht gewesen sei, wo er denn doch während der ganzen Vorstellung zu sehen war, so ergibt sich ein recht häßliches Bild. Zum mindesten muß man, falls Äschylus den Prometheus wirklich für eine Aufführung mit so künstlichen Mitteln gedichtet hat, die Szene nicht im Mittelpunkt, sondern im Süden der Orchestra denken, so daß die Maschinen den Blicken aller Zuschauer durch den Felsen entzogen wurden. Aber gewichtige Bedenken sind längst und am überzeugendsten zuletzt von Bethe[1] dagegen erhoben, daß die Fassung, in welcher wir den Prometheus lesen, das Original ist.

[1] Prolegomena S. 159 ff.

Doch die ganze Prometheusfrage ist vorläufig noch nicht entschieden und läßt sich vom Gesichtspunkte der technischen Aufführungschwierigkeiten auch schwerlich entscheiden. Ist es doch spaßhaft, daß die Tatsache der erheblichen technischen Probleme von zwei geistvollen Gegnern genau im entgegengesetzten Sinne verwertet wird. Für Robert bezeugt „nicht zum wenigsten ein so ausgedehnter Gebrauch von Theatermaschinen die Integrität", Bethe dagegen sieht darin den Beweis, daß der verlorene Prometheus einen Bearbeiter gefunden hat, welcher die Erfindungen einer späteren Zeit auf die Äschyleische Dichtung anwendete und das Original für eine glanzvolle, wesentlich auf äußeren Effekt berechnete Inszenierung zuschnitt.

Jedenfalls haben wir für eine so frühe Zeit wie die des Äschylus und Sophokles prinzipiell festzuhalten, daß die tragischen Dichter der Illusionsfähigkeit ihrer Hörer manches zumuten mußten, und daß diese es sich ruhig gefallen ließen, etwa die Fassade eines Palastes auch für eine Tempelfront zu nehmen, oder Dinge, welche vorhanden waren, sich wegzudenken und umgekehrt.

Nichts zwingt uns z. B. dazu, plötzlich eine so unerhörte Steigerung in der Technik des Bühnenwesens anzunehmen, wie sie Bethes Prolegomena dem Leser in bestechenden Bildern vorzaubern, und wie sie trotz des Fehlens jedes direkten oder indirekten antiken Gewährsmannes in den Jahren 427 oder 426 eingetreten sein soll.

Bethe leugnet zunächst das Vorhandensein der Flugmaschine vor dieser Zeit und sagt, daß eben sie den Anlaß zur Ausbildung einer Bühne in unserem Sinne gegeben zu haben scheine. „Seit Anfang der zwanziger Jahre sprechen die Götter aus den Wolken, schweben Schauspieler auf und nieder, werden verschiedene Dekorationen außer der früher allein möglichen Hausfassade angewandt, beginnen die Stücke mit fertigen lebenden Bildern statt mit Handlung." Für die Anbringung so gewaltiger Maschinen, wie sie der Flug aus hoher Luft herab erfordert, sei der Anbau rechtwinklig vorspringender Seitenflügel, der Paraskenien, erforderlich gewesen, auf denen man bequem Kranen anbringen konnte. Verband man beide Flügel in der Höhe durch Taue, so hatte man einen bequemen Schnürboden zum Schweben der Personen. Dieser mußte dann oben durch ein irgendwie dekoriertes, vertikal aufgespanntes Plantuch verdeckt werden. Eine solche auf beiden Seiten und oben entstandene

architektonische Umrahmung erforderte einen unteren Abschluß. Aus Dramenzeugnissen (Eurip. Jon u. Herakles, Aristoph. Lysistrate) sucht Bethe zu beweisen, daß nun mit einem Male der Platz der Schauspieleraktion höher lag als die Orchestra, wenn auch nur um ein geringes. Dazu sei man gekommen, weil jene dreiseitige Umrahmung, die ein Bild hervorbringt, auch den Abschluß nach unten aus ästhetischen Bedürfnissen gebieterisch gefordert habe.

Mit Recht nennt Robert eine solche unter freiem Himmel liegende „Bühne" einen Puppenkasten. Diesem fehlt nur noch ein Vorhang. Auch ihn erschließt Bethe. Erst seit 428 oder 427 nämlich gebe es Tragödien, welche „mit einem fertig gestellten lebenden Bilde" beginnen. Vorher vermieden dies die Dichter, indem sie ein solches Bild in eine Handlung verwandelt hätten: so erkläre sich der Prolog des Prometheus. Es sei ein Rückschritt, wenn dreißig bis vierzig Jahre später ein Bild, wie es z. B. bei Sophokles der Anfang des König Ödipus zeigt, vor den Augen der Zuschauer erst zusammengestellt wäre. Dies hätte „das lebhaft entwickelte ästhetische Gefühl des Publikums" verletzen müssen. Darum sei in dieser Zeit auch der Vorhang eingeführt.

Bethe sträubt sich dagegen, als seien es „ästhetische Erwägungen", welche ihn zu diesem Schlusse geführt hätten. Er will nämlich nicht gegen seinen eigenen [in der Verallgemeinerung falschen] Satz verstoßen: „Ästhetische Gründe sind keine wissenschaftlichen". Aber beim besten Willen kann man keine andern entdecken.

Eine solche völlig moderne Bühne sich ohne jeden literarischen Eideshelfer mit einem Schlage innerhalb eines Jahres entstanden denken und sie mit allen Finessen als Tatsache vor uns aufbauen kann nur, wer den Prometheus in seiner vorliegenden Gestalt als späte Bearbeitung für völlig sicher erwiesen ansieht und wer die Anwendung der Flugmaschine auch für Äschylus' Eumeniden und Psychostasie leugnet, wer ein Drama wie den König Ödipus, das nicht datiert ist, welches aber mehr als ein Forscher, und nach unserer Ansicht mit Recht, in das Mannesalter des Dichters setzt, willkürlich in eine spätere Periode verweist, wenn man die Hunderte verlorener Dramen ignoriert, von denen doch, wie Aristoph. Frösche (V. 911 f.) zeigen, des Äschylus Psychostasie und Niobe z. B. ebenfalls mit einem Bilde beginnt, und wenn man schließlich eine schwache

Möglichkeit, wie etwa die Erfindung des Flugmechanismus erst in jüngerer Zeit, als Tatsache aufstellt und aus dieser vermeintlichen Tatsache wieder andere mit derselben Methode folgert. Bethe hat als geistreicher Mann zwar einen schönen, wohlgegliederten Bau errichtet, aber leider fehlen diesem die soliden Fundamente.

So bleibt denn trotz aller Schwierigkeiten und Rätsel nichts anderes übrig, als daß wir das Bild, welches die große Reform der sechziger Jahre in der Orchestra zeigt, auch für das ganze fünfte Jahrhundert als konstant festhalten.

Wie sah es aus?

Die Neigung des Terrains im Verhältnis zur horizontalen Fläche der alten Orchestra, wie sie oben nachgewiesen wurde, schließt es von vornherein aus, daß selbst ursprünglich, als noch der Chor allein tanzte, und auch später, als die ersten dramatischen Aufführungen in der Mitte des Platzes sich entwickelten, die festliche Menge der Zuschauer das ganze Rund umgeben hätte. Denn dann mußte man im Süden hohe Gerüste bauen; dies war aber ganz unnötig, weil die Umgebung der nördlichen Kreishälfte mehr als genügend Platz bot. Gab doch die Berglehne der Akropolis den herrlichsten natürlichen Zuschauerraum ab, dessen Rohform man durch einfach gezimmerte niedrige Holzbänke in das schönste Amphitheater verwandelte. Dadurch ergab sich der südliche Teil der Orchestra ungesucht als Platz, wo die Skene, der hölzerne Ankleideraum der Schauspieler, zu stehen hatte. Es ist unwahrscheinlich, wenn Dörpfeld ihre Nordfront als Tangente an den südlichsten Punkt der Kreislinie anlegt. Denn alsdann hätte man zunächst erst ein mehr als zwei Meter hohes Balkengerüst erbauen müssen, um das Niveau der Orchestra von Süden aus zu erreichen, und ein umfänglicher Bretterboden mußte gelegt werden, um den Raum bis zum Rande der Orchestra zu überbrücken. Auch mußte für die Besucher des nach Südwesten in unmittelbarer Nähe liegenden Tempels der Anblick dieses Gerüstes gerade in der festlichen Zeit störend und häßlich wirken. Nichts hindert uns, die Front so weit nach Norden vorzurücken, daß das ganze Gebäude auf dem

Tanzplatz stehen konnte. Seitlich schlossen sich die Räume für den Chor an, die Paraskenien, aus deren Rück- oder besser Seitenwänden Türen ins Freie führten. Durch diese verließ der kostümierte Chor ungesehen von den Zuschauern seine Ankleideräume und zog von rechts oder links durch die Parodoi zwischen Bühnengebäude und Zuschauerraum in die Orchestra ein.

Es ist ein sehr einfaches Bild, welches der Spielplatz bot, einfacher noch, als es der Entwurf von Dörpfeld (S. 373) zeigt; und der Phantasie der Zuschauer mußte es überlassen werden, sich im Verlauf des Spieles immer in die jeweilige Situation zu versetzen. Chor und Schauspieler agierten auf gleichem Niveau zu ebener Erde, die Schauspieler vor dem Spielhaus, der Chor vor ihnen nach dem Zuschauerraum hin. Eine Thymele, Altar oder Unterbau irgend welcher Art, um den oder auf dem sich der Chor gruppiert hätte, ist ebensowenig nachzuweisen oder anzunehmen, wie ein Podium, eine Bühne für die Schauspieler. Den Hintergrund bildete die eingeschossige Fassade des Spielhauses. Die säulengetragene Vorhalle vor der Mitteltür, welche der Dörpfeldsche Entwurf zeigt, ist nicht nur überflüssig, sondern für Fälle, wo z. B. das Ekkyklema zur Anwendung kommt, sogar störend: dann hätten nur die wenigsten etwas sehen können. Die Hinterwand erfordert auch durchaus nicht immer drei Türen. Sie wird nach den Erfordernissen der aufzuführenden Tragödien aufs einfachste dekoriert: in den meisten Fällen stellt sie einen Palast oder einen Tempel vor. Säulen und Gebälk sind leicht aufgemalt. Davor werden je nach Bedarf Setzstücke aufgestellt, wie Altäre und Götterbilder. Vor der Front liegt auch die für gewöhnlich natürlich verdeckte Mündung des Schachtes, welcher jenseits des Spielhauses oder richtiger in seinen Innenräumen beginnt, und der für das Versinken und Aufsteigen von Personen unbedingt erforderlich ist. Dagegen bedarf das Spielhaus für die Tragödie keines Obergeschosses. Das Dach muß stark sein, damit es für die auf der Höhe Spielenden Sicherheit bietet, es muß auch Wagen tragen können, wie z. B. den der Medea. Für Götter und Dämonen (die aber auch zu ebener Erde auftreten können, wie Athene im Ajas und Thanatos in der Alkestis) oder auch Menschen, welche aus der Luft

kommen (z. B. Perseus in der Andromeda) oder auffahren, dient ein starker Kran mit großer Tragfähigkeit (s. o. die Ausführungen zum Prometheus), welcher hinter dem Spielhaus aufgestellt ist. Aus einem Fragment des Dichters Antiphanes,[1] welcher zu den Dichtern der mittleren Komödie gehört, erhalten wir mit einigen notwendigen, aber sich von selbst ergebenden Ergänzungen eine vollkommen anschauliche Vorstellung dieses Mechanismus. Danach besteht der Kran aus einem Unterbau, welcher bis zur Höhe des Spielhauses reicht. Mit diesem ist vermittelst eines starken Gelenkes der eigentliche Kranarm drehbar verkoppelt. Wird er nicht gebraucht, so liegt er etwa wagerecht zu dem Dache. Die ganze Maschinerie ist also den Augen des Zuschauers entzogen. Wenn sie in Tätigkeit tritt und der Schauspieler, welcher aus der Luft daherschweben soll, mit Stricken oder sonstwie an dem Kranbalken befestigt ist, so „hebt er sich wie ein Finger" und schwenkt sich nach vorn herum, um je nach dem Erfordernis der Rolle den Schauspieler über dem Dach in der Schwebe zu halten oder zum Spielplatz herunterzulassen. Dies ist die *μηχανή*, die machina, nach welcher die dii ex machina benannt sind. Da die Hellenen keine mittelalterlichen Hochgerichte kannten, so braucht man auch nicht mit Bethe zu befürchten, daß den Zuschauern durch solche Erscheinung in der Höhe die Vorstellung erweckt wurde, als baumelten ihre Götter wie gehenkte Delinquenten am Galgen.

Man muß sich aber alles Dekorative und Maschinelle, auch das Ekkyklema, für jene Zeit möglichst einfach denken. Daß später, wo die Komödie ein Straßenbild verlangte und die steinerne, säulengeschmückte scaenae frons mit Paraskenien[2] auf beiden Seiten eine Straße darstellte, auch kunstvollere Maschinen und Dekorationen, wie z. B. die Periakten, erfunden und verwendet werden, wollen wir natürlich nicht leugnen.

Auf diesem Schauplatze entfaltet sich nun mit dem Augenblicke, wo der stereotyp gewordene Ruf des Herolds: „Führe den Chor herein" das Zeichen zum Beginn der Vorstellung gibt, ein farbenreiches Bild von seltsamer Pracht. Seltsam und fremdartig für

[1] Meineke, Frgm. Com. Graec. III 106.

[2] Nach Pollux erscheinen die Götter auf dem linken Paraskenion.

uns erscheint, um das Charakteristische voranzustellen, ohne dabei Allbekanntes zu wiederholen, die Fußbekleidung und die Vermummung des Kopfes.

Es ist ein geistreicher Gedanke, wenn man die Entstehung des Kothurns mit der Einführung des zweiten Schauspielers in ursächlichen Zusammenhang gebracht und folgendermaßen argumentiert hat: der anfangs einzige Schauspieler hatte genügend Platz auf dem Thymelegestell, auf welchem er sich über die Choreuten heraushob. Für den zweiten war kein Raum mehr vorhanden. So setzte man denn beide Schauspieler auf Stelzen und gab ihnen gleichsam eine wandelnde Bühne unter die Füße.

Aber nun ist der Kothurn ursprünglich gar nicht so hoch; der Schuh war nur durch eine Filzsohle erhöht, und man sollte folgerichtig erwarten, bei dem späteren Spiel auf hohem Logeion, wo doch die Nötigung wegfiel, den Schauspieler über den Chor zu erheben, wäre mit der vermeintlichen Ursache auch die Folge verschwunden.[1] Aber das Gegenteil tritt ein: die Kothurne werden immer höher, bis sie die greuliche Form jener klotzartigen Gestelle erreicht haben, die uns an der bekannten Elfenbeinstatuette aus dem zweiten nachchristlichen Jahrhundert (vortrefflich zur Anschauung gebracht bei Baumeister, Tfl. 58) und an den rohen, aber realistischen, in Etrurien gefundenen Mosaiken (bei Baumeister, Tfl. 78 und 79) so abstoßen. Wenn sich der Götter und Heroen darstellende Schauspieler vom Chor abheben sollte und mußte, so war die Regie doch nicht so arm an Mitteln, daß sie dazu der Stelzen bedurfte. Schon wirksame und unterscheidende Gruppierung vermochte neben der auszeichnenden Tracht das Nötige zu erreichen.

Der Kothurn ist ursprünglich ein Jagdstiefel. Er wie die Maske gehören zur Tracht des Dionysosgefolges, auch die Choreuten tragen ihn.

Vor allem die Maske ist eine sakrale Einrichtung, und die tragischen Aufführungen sind ja nur ein Teil des ganzen großartigen Festes, mit dem das Volk den Einzug, die „Epiphanie" des Frühlingsgottes feierte. Darum mußte der Dichter mit ihr

[1] Bilder tragischer Szenen, auf denen die Schauspieler ohne Kothurn gemalt sind, dürfen nicht irreführen, denn der Künstler ließ den häßlichen Kothurn aus ästhetischen Gründen weg.

rechnen, und darum ist sie beibehalten. Denn unleugbar brachte sie für den Schauspieler wie für den Dichter außerordentliche Unbequemlichkeiten und Nachteile mit sich. Welche Qualen mußte der Schauspieler erdulden, wenn er seine geistig wie körperlich eminent schwierige Aufgabe unter diesem aus Leinwand, später sogar aus Holz verfertigten Ungetüm zu lösen hatte, welches, von oben her über das Gesicht gezogen, den Schädel bis zum Hinterkopf und das ganze Antlitz bis an den Hals bedeckte! Gewiß offenbart sich anderseits das bewunderungswürdige Kunstgefühl des Griechen auch bei der Verwendung und Entwicklung der Maske. Ursprünglich nur männliche Züge tragend, seit Phrynichos auch mit weiblichem Ausdruck, wird ihr Leinwandstoff auf Äschylus' Anregung bemalt. Stets typisch, niemals individuell gehalten, entwickelt sie durch edle Stilisierung jene charaktervolle Zeichnung, welche sich wie von selbst als vornehmer architektonischer Schmuck in der Form von Medaillons, Eckstücken oder zu sonstiger ornamentaler Verwendung darbietet. Anschauliche Muster dieser stilisierten Gesichtsformen zeigt Baumeister unter Nr. 1943—45. Aber trotz aller ihrer Schönheit kann kein Unbefangener leugnen, daß die toten Augen und der unnatürlich weit geöffnete Mund, den man sich nur während der ganzen Aufführung vorstellen muß, das lebendige menschliche Antlitz nicht ersetzen können. Und das Schlimmste: die Maske beraubt den Schauspieler eines seiner wesentlichsten Kunstmittel, des Mienenspiels, wofür dann das im Laufe der Zeit auf das feinste ausgebildete Fingerspiel eintreten muß, ein kümmerlicher Ersatz, wie man an der oben erwähnten Elfenbeinstatuette prüfen kann.

Diese starre, nur eine einzige Ausdrucksnüance während eines Sturmes wechselnder Empfindungen und Gefühle fixierende und gewissermaßen in Stein verwandelnde Maske bereitet aber auch dem Dichter ein schweres Hindernis. Wie die großen Meister dieses zu überwinden wissen, wie sie hier Feigen von den Disteln lesen, hat Heyse[1] schön nachgewiesen, doch auch gezeigt, daß in bestimmten Fällen die Maske auch gewechselt oder verändert wurde.

Ein naheliegender äußerer Vorteil ist es zunächst, daß man bei der beschränkten Zahl von zwei, dann drei Schauspielern doch

---

[1] In seiner S. 319 angeführten Abhandlung.

die Rollen fast beliebig vermehren konnte. Der Zwang der Maske übt aber auch eine Wirkung auf die innerliche Arbeit des gestaltenden Dichters. Sie beeinflußt die Prägung der Charaktere, indem sie diesen die denkbarste Einheit und Geschlossenheit gab. Ihre Spuren bemerkt man selbst in der dramatischen Ökonomie: die Zusammendrängung der Handlung auf die Zeit weniger Stunden (einen Sonnenlauf, Aristoteles) ist mit auf die Maske zurückzuführen. Entsprechend erfordert sie die Ausschließung von Handlungen, welche gewaltsame Bewegungen erfordern, und die möglichste Vermeidung von Szenen, welche zu wechselndem Mienenspiel nötigen. Auch Kunstgriffe bei unabweislicher Notwendigkeit zum Wechsel des Gesichtsausdrucks werden angewandt, so Rückenstellung, Verdecken durch Statisten, Verhüllung des Hauptes, Fußfall.

Zwei analoge Beispiele beweisen besonders schlagend eine poetische Nötigung durch die Maske. In den Eumeniden hat die greise Priesterin des Apollon bis Vers 33 den Prolog mit der Gelassenheit gesprochen, welche ihr die Ruhe des Alters und ihr hohes Amt verleiht. Dann geht sie in den Tempel und erblickt dort die erdentstiegenen Scheusale der Erinyen. Unmöglich kann der Dichter sie mit demselben Gesichtsausdruck zurückkehren lassen, mit welchem sie einen Augenblick vorher hineingeschritten ist. Was tut er? Er läßt sie herauskriechen. Das entstellte Antlitz muß sich der Zuschauer während des Kriechens denken. Indem sie sich dann aufrichtet, gewinnt sie ihre Fassung wieder, d. h. nun kann sich auch die Maske wieder zeigen. Gewiß kann man sich das Zusammenbrechen der Greisin durch den plötzlichen Schreck physiologisch motiviert denken, denn er wirkt lähmend. Daß er aber zum Gehen unfähig macht, kommt doch sonst nicht vor und würde auch hier vom Dichter schwerlich ersonnen sein, wenn er nicht einen andern Zweck damit verfolgt hätte. — Ebenso kriecht auch der geblendete Polymestor in Euripides' Hekabe V. 1056 ff. aus dem Zelte, wobei allerdings (s. flg. S.) zugleich Maskenwechsel anzunehmen ist. Die Wirkung wird in beiden Fällen ähnlich erschütternd und grausig gewesen sein, wie wir sie jetzt in Hebbels Nibelungen an uns erfahren, wenn der todwunde Siegfried auf die Bühne kriecht, den Speer Hagens im Rücken. Freilich ist ja hier das Kriechen viel naturwahrer motiviert und die Wirkung so viel furchtbarer,

als wir das Opfer soeben noch in prangender Jugendschöne geschaut haben.

Auch jäher Übergang von Schmerz zur Freude, z. B. in der Anagnorisis, ermöglicht die Beibehaltung der gleichen Maske. Dennoch fühlte ein Menschen- und Bühnenkenner wie Sophokles genau, daß sich der Ausdruck des Gesichts in diesem Augenblick verändern müsse und daß der Zuschauer dies erwarten werde. Dem beugte er in der Elektra durch die feinste Motivierung vor. Auf den Freudenrausch der Heldin mahnt Orestes V. 1296 ff:

„Und wache sorglich, wenn in den Palast wir gehn,
Daß dich der Mutter nicht verrät dein heitrer Blick;
Nein, seufze, wie gebeugt durch der Trugkunde Last."

Worauf Elektra V. 1309 ff. antwortet:

„Fürchte nicht,
Sie werd' auch nur den Schimmer einer Freude sehn:
Denn in der Seel' ist festgewurzelt alter Haß,
Und auch seit ich dich schaute, strömt der Tränen Quell,
Doch jetzt aus Freude."

So erzielt die Unnatur der Maske indirekt eine schöne poetische Wirkung.

In der Regel kann es die Kunst des Dichters ermöglichen, daß die Grundstimmung von Handlung und Charakteren zu dem Ausdruck der Maske paßte. Nicht immer aber vermag er es. Mehrfach treten bei Katastrophen Veränderungen des Gesichts ein, welche im Texte angedeutet oder ausdrücklich bezeichnet werden. Nach dem Mord z. B. erscheint Klytaimestra im Agamemnon mit jenem Blutfleck auf der Stirn, nach seiner Blendung Ödipus mit leeren Augenhöhlen, aus denen ein Blutstrom über die Wangen rinnt, ebenso der bereits oben erwähnte Polymestor in der Hekabe und Polyphem im Kyklops. In allen diesen Fällen gestattet es die dramatische Ökonomie, daß der Schauspieler während der Zeit, wo er abgetreten ist, im Spielhaus eine entsprechende Veränderung oder einen vollständigen Wechsel der Maske vornehmen kann. Warum sollen wir ihn nicht annehmen? Irgend welche Schwierigkeiten der Ausführung erwachsen dabei nicht. Dagegen bleibt es zweifelhaft, ob der Umschlag der Gemütstimmung bei Nebenrollen, wie Chrysothemis und Ismene (Elektra 871 ff. Antigone 526 ff.), oder gar

bei der Amme in den Trachinierinnen (V. 871) ebenfalls durch einen Wechsel der Maske kenntlich gemacht wurde.

Jedenfalls erkennt man, daß die Vorteile der Maske gegen ihre Nachteile nicht in Betracht kommen. Und gar nicht genug können wir die heroische Leistung eines Protagonisten bewundern. Welche Fülle von äußeren und inneren Gaben mußte einen Mann zieren, wenn er an eine solche Aufgabe überhaupt herantreten wollte! Poetische Auffassung, um die Konzeptionen des Dichters zu begreifen, die spezifisch mimische Kunst, die Gestalten der Dichtung zu beleben und zu beseelen, sie nachzuschaffen in selbständiger künstlerischer Arbeit; rhythmisches Gefühl beim Rezitieren der Verse, denn der Athener hatte ein feines, empfindliches Ohr für Betonungsfehler. Der Schauspieler mußte ferner nicht nur über ein klangvolles, mächtiges Organ verfügen, wenn er einen so gewaltigen Raum, welcher wohl an 20000 Menschen faßte, unter freiem Himmel beherrschen wollte, sondern dieses mußte auch musikalischen Wohllaut haben, denn der Schauspieler war auch Sänger zugleich. Selbst die Frauenrollen lagen in seinen Händen, denn Schauspielerinnen gab es nicht. Phänomenal mußte auch sein Gedächtnis sein: denn auf den Souffleur, diesen Stecken und Stab des modernen Mimen in drangvoll fürchterlichen Augenblicken, konnte er sich nicht verlassen — das Altertum kannte ihn nicht. Und haften auch Verse leichter als Prosa, so ist doch zu bedenken, daß der Protagonist an demselben Tage in drei unmittelbar aufeinander folgenden Stücken die Hauptrolle und bei der beschränkten Zahl des Personals meistens noch Nebenpartien zu übernehmen hatte. Ungemein mußte ihm das tragische Kostüm die lebensvolle Ausprägung der darzustellenden Gestalten, selbst die körperliche Bewegung erschweren. Denn wenn auch Pose und Aktion meist feierlich und gemessen war, so hatte der Darsteller doch auch mit raschem Wechsel der Stellung, Kniefall, Lauf, ja Sprung zu rechnen. Und dies alles auf dem Kothurn, mit ausgepolstertem Körper, in langen Schleppgewändern, unter der fürchterlichen Maske, welche den Zutritt der Luft zum Kopf abschnitt und eine erstickende Hitze erzeugte. Zur vollkommenen Lösung einer solchen Aufgabe gehörten stählerne Nerven, wie sie unser modernes Geschlecht schwerlich mehr aufweisen kann. Dem siegreichen Protagonisten auf dem Bilde

Nr. 1634 bei Baumeister ist die tiefe Erschöpfung deutlich anzusehen.

Übrigens muß unsere Bewunderung für die tragischen Dichter bis auf Äschylus noch steigen, wenn wir bedenken, daß sie auch ihre eigenen Schauspieler waren. Bekanntlich verzichtete erst Sophokles auf mimische Tätigkeit, weil er eine zu schwache Stimme hatte. Wenn aber die Söhne aus den edelsten attischen Geschlechtern es nicht unter ihrer Würde fanden, die „Bretter" zu betreten, so ist das der beste Beweis für die Achtung, welche wenigstens der Stand des Protagonisten genoß. War doch auch er ein Priester im Dienste des Gottes. Wahrlich, die Griechen tragen nicht schuld, daß der Fluch gesellschaftlicher Verfemung bis zu Ekhofs Zeiten auf dem Schauspielerstande lastete und daß seine Schatten noch heute dessen soziale Stellung umdunkeln.

Treten wir nun ein in den Raum, welchen die Menge zu füllen beginnt. Welcher Kontrast, ein Festzyklus an den großen Dionysien in Athen gegen die Aufführungen unserer Tage! Es war ja das jährliche Frühlingsfest, welches das ganze Volk feierte. Mit den Wonnen des Lenzes hält auch der Gott seinen Einzug, erwartungsvolle, freudige Erregung durchzittert die Menge der Einheimischen und Fremden, welche von weit her geeilt ist, im Zentrum hellenischen Lebens die dionysischen Tage zu genießen, in denen göttliche Lust aufschäumt, zu denen die begnadetsten Söhne der Nation ihre edelsten Gaben gespendet haben. Erwartungsvoll drängt sich das Volk auf den Sitzen im Theaterrund, welches nicht das trübe Licht blakender Lampen, sondern die Strahlen des Helios durchfluteten, über sich den Himmel von Hellas, hinter sich den Burgfelsen mit dem Bilde der schirmenden Stadtgöttin, deren ernster Blick auf ihrem Volke ruhte. Dieses aber harrte mit Ungeduld des bevorstehenden weihevollen Spieles. Beneidenswertes Geschlecht, dessen ärmster Bürger für einen Eintrittspreis von wenigen Pfennigen nur Premieren sah, abgesehen von Wiederholungen Äschyleischer Tragödien! Und diese Premieren außerdem in stattlicher Zahl und in der noch besonders aufregenden Form des Wettkampfes — diesem Volke war ja alles ein Agon! —, in dem alle Kämpfer ihre Kräfte spannen werden zu einem Werke, dessen Gelingen den Gott erfreut und sie selbst ehrt.

Einen Theaterzettel, welcher auf den Genuß vorbereitete, gibt es nicht; die im Prolog auftretenden Personen stellen sich selbst gewöhnlich in gegenseitiger Anrede vor und erläutern den Schauplatz der Handlung. Vorher kennt man aber doch vom Proagon her den Dichter, den Protagonisten, den Choregen, dessen freigebiger Hand man Chor und Ausstattung verdankt, und auch die Titel der aufzuführenden Tragödien.

Wie nun die Vorstellung eröffnet wurde, wie die bekränzten, prächtig kostümierten Chöre tanzten, wie die Schauspieler, was das Epos von Göttern und Menschen aus grauer Vorzeit nur erzählte, in lebendiger, greifbarer Wirklichkeit darstellten, wie eine erschütternde Handlung die Gemüter ergriff, denen fromm geglaubte Tatsache war, was sich da vor ihnen abspielte, wie bei wirkungsvollen Stellen oder am Schluß tosender Beifall erbrauste — das alles sich auszumalen überlassen wir der Phantasie des günstigen Lesers, welcher diesen Blättern bis hierher mit Geduld gefolgt ist.



# Register.



**Berichtigung.**

S. 229 Zeile 7 lies „Selbstverbrennung" statt Selbstverbannung.
S. 247 Zeile 7 lies „bewußt" statt unbewußt.



